



كتابات نقدية



الهيئة العامة لقصور الثقافة

أساليب الشعرية المعاصرة

كتابات نقدية

٥٤



الهيئة العامة
لتحسين الثقافة

أساليب الشعرية المعاصرة

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الإسكندرية

د. صلاح فضل

أغسطس ١٩٩٦

كتابات نقدية

شهرية

الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

حسين مهران

المشرف العام

على أبو شادي

نائب رئيس التحرير

محمد كشيك

مدير التحرير

أحمد عبد الرازق أبو العلا

المراسلات باسم مدير التحرير

على العنوان التالي

١٦ شارع أمين سامي

القصر العيني - القاهرة

رقم بريدى ١١٥٦١

إهداء

إلى رناد ودارين
وبقية الزهرات الياقة

شء من عطر المحبة
وفوح الفن ..
يضوع فى المسقبل !!

فى البدء

تود هذه الفصول أن تكون قراءة فى الشعر وكتابة فى الشعرية ؛ أن تجمع فى انخطافة واحدة بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق ، فتسعى إلى أن تقدم اقتراحاً محكماً لسلّم الشعرية وتمارس اجترافاً مطوّلاً بالرقص من حوله . ومع تباين النظريات المعتمدة على المبادئ الألسنية والسيميولوجية التأويلية، فإنّ التصوّر الذى نختاره ونقوم بتركيبه لمفهوم الشعر الحديث يتأسس على قطبى التعبير والتوصيل ، الأمر الذى يسمح باستيعاب الأفق اللغوى للظاهرة، وتجاوزه إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم ، بما يدخل فى قلب نظرية النص، ويستوعب جماليات التلقّى .

والمحور الذى ترتكز عليه هذه الرؤية يقوم على ربط " درجة الشعرية " بعدد محدّد من المقولات المرنة ، بحيث تشكّل شبكة مكوّنة من مجموعة تحالفات تربط درجة الإيقاع بدرجة النحوية والانحراف فى تصاعدهما الحسى ، كما تصل مستوى الكثافة فى النص بدرجة تشبّهه وتماسكه أو تجرّديّته ، بحيث يتكوّن من ذلك جهازاً مفاهيمى يسمح بوضع مختلف التجارب الشعرية على سلم نقدى قابل للقياس الوظيفى ، مع التسليم بشرعية جميع

الأنماط الإبداعية ومحاولة التعرف على مكوناتها الأسلوبية والجمالية .

وقد كان التحدى الأول الذى يواجهه هذا البحث هو الحفاظ على المسافة الحيوية اللازمة بين المنهج والنص الشعري ؛ إذ مازلت أنكر عبارة الناقد الأسلوبى والشاعر الإسباني الكبير " داماسو ألونسو " - رفيق " لوركا " فى صباه - يتمثل فيها الشعر عصفوراً وديعاً ؛ إن شَدَدَتْ عليه قبضتك الدراسية ، أزهقت روحه ، وحوَّلَتْهُ إلى جثة لايفنيك تشريحها فى معرفة سر رشاقتها وهى ترف من حولك . جلينا إذن أن نمسك هذا العصفور بحنو شديد ، أن نسمح له بالتفلّت من أصابعنا ؛ وإذا كان لنا أن نحبس فى منهج ، فليكن قفصاً واسعاً يتركه يتنفس ويتحرك .

وقد نجم عن هذا الموقف المبدئى فى ترك التطبيق مفتوحاً للمفاجآت المدهشة ، أن النظرية الأولى كانت تفترض توزيع الأساليب الشعرية على مدارين : أحدهما يشمل الأساليب التعبيرية المتعددة من حسية وحيوية ودرامية ورؤيوية ، ويتضمن - كذلك - التجارب التى تنتقل بين هذه المستويات ، والثانى يضم عدداً من الأساليب التجريدية التى توقعت أن تتراوح بين الإتجاهات الكونية والإشراقية . بيد أن القراءة النقدية لنصوص الشعر الأدبى المعاصر قد أسفرت عن نتيجة مخالفة ؛ إذ أثبتت

وجود هذه الأساليب التعبيرية ، لكنها لم تعثر إلا على نمط تجريدي واحد هو الذى يمثله أنونيس. وفى مقابل ذلك، وجدت أن هناك اتجاهًا ثالثًا يقف على الأعراف بين هذين التيارين بتنوعات عديدة تقوم على المزج بين التعبير والتجريد ، وأن هذا التيار هو الذى يغلب على شباب المبدعين اليوم، ويمثل النهج السائد بينهم حتى الآن .

أما التحدى الثانى؛ فكان يتمثل فى ضرورة الحفاظ على منجزات علم النصّ التى لاتجيز تقطيع أوصال القصائد بالإعتداد على أبنيتها الكبرى ، والاكتفاء بشذرات يسيرة منها فى الاستشهاد . فكان على مخالفة هذه الأعراف فى نقد الشعر، والعدول عن طريقة اجتزاء الفقرات الشعرية القصيرة للتدليل على القضايا التحليلية الكبيرة . وإيثار استحضار القصائد كاملة ومطارحتها نقدياً بشكل يستوعب أبرز مكوناتها، ويلتقط أهم أبنيتها التعبيرية . وتمثل التحدى الثالث والأصعب فى استحالة التصدى لجميع أساليب الشعرية العربية المعاصرة ، وضرورة اختيار الأنماط البارزة منها فحسب، وهو ما أسفر عن الاكتفاء بأربعة شعراء تعبيريين هم : «نزار قباني» نموذجاً للأسلوب الحسى ، «ويدر شاكر السياب» للأسلوب الحيوى، «وصلاح عبد الصبور» للأسلوب الدرامى ، «وعبد الوهاب البيّاتى» للأسلوب الرؤيوى ، ثم «محمود درويش» كعلامة على

إمكانية التحول بين مختلف هذه الأساليب . وفى الجانب التجريدى يقف أنونيس وحده تقريباً ، أما فى التيار الثالث فقد اخترت «سعدى يوسف ومحمد الماغوط وعفيفى مطر» لما يمتاز به كل واحد منهم من نهج خاص فى الجمع بين التعبير والتجريد . لكن ذلك قد أدّى بطبيعة الحال إلى إغفال شعراء كثيرين لا يقلّون أهمية ولاخطورة عمّن اتسع لهم البحث . وإذا كان رضى الشعراء - وهم الناس كما يزعمون - خاصة على النقد ، غاية لا يمكن أن تنال ، فإن أسباب سخطهم المشروع تتضاعف عندما تغيب أسماؤهم حيث ينبغى أن تلمع . ولن يجدينى فى شيء أمام غضبهم أن أعدّد مزايا الغائبين ، لكنى أعتقد أن الوعد باستمرار البحث واستقصاء بقية الأساليب الإبداعية لاستكمال المشهد النقدي قد يغفر لى - مؤقتاً - تلك الخطيئة ، خاصة عند أصدقائى من الشعراء الذين أضمر لهم دائماً الحب ، ولايظهرون لى فى معظم الأحيان سوى الحرب .

أما من أختلف معهم فى هذه الدراسة من النقد والباحثين ، ممن أشرت إليهم أو اعتمدت عليهم لايسعنى سوى أن أعرب لهم عن دينى الكبير لإنجازاتهم الحقيقية وإفادتى القصوى من إشاراتهم العلمية ، وما أظهرت خلافى معهم إلا رغبة فى صناعة لون من التراكم العلمى فى النقد العربى ؛ فالدراسات الأسلوبية بطبيعتها لايمكن أن تتقدم بتجاهل اللاحق للسابق على ماتعودنا

عليه فى النقد العربى ، ولا بمجرد افتعال الخلاف والخصام
حيث لا يوجد سبب منهجى لذلك ، وإنما باستثمار كل العناصر
التي يستصيفها الزمن وتبقيها الأحداث ، واستخلاص النتائج
لبناء المعرفة العلمية عليها .

ولا يفوتنى - بصفة خاصة - أن أعبر عن شكرى العميق لكل
من أفادنى بملاحظاته، أو أمدنى بمعونته خلال إنتاج هذا البحث
من الأصدقاء والزلاء ، وفى مقدمتهم الأخوان الناقد « أحمد
المناعى » والشاعر الناقد « علوى الهاشمى » اللذان وجدتُ فى
صحبتهما الوفية خلال مقامى فى البحرين خير عونٍ لى على
إنجاز هذه الفصول على الوجه الذى أبتغيه

صلاح فضل

القاهرة - المعادى

يوليو ١٩٩٤

مدار الأساليب الشعرية

١- بين النظرية والتجريب

أخذت بحوث الشعرية العربية المحدثّة تمتد باتساق ، فى شعبتين متوازيتين ، بل ومتداخلتين فى بعض الأحيان ، بين مجموعة من التأملات والأنساق النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته التعبيرية من جانب ، وعدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب آخر . حتى أضحى النقد العربى المعتد به ، وقد نبذ فى جملته طريقة المقاربات المضمونية والأيدلوجية المباشرة ، محاولاً بجدية ارتياد أفاق علمية جديدة فى معاينة النصوص والتعرف على ظواهرها النوعية المناسبة . وتقدمت بعض الدراسات الأسلوبية التطبيقية باقتراح عدد من آليات التحليل النصى ، تعد بنسبة عالية من ضبط الإجراءات وتحقيق النتائج إثر تراكم المعرفة بأهم الظواهر الشعرية فى الأدب العربى ، ومقاييس اختبارها .

لكن يبدو أن ثمة حاجة معرفيّة ملحة ، لاتخاذ خطوة أخرى مقابلة لهذه الدراسات النصية ، تنظم مقولاتها الأولية . وتمدفا

بإطار نظرى كلى ، يعتمد على عدد من الفروض البسيطة القابلة للاختبار والتعديل بشكل جدلى ، فى ضوء الممارسة التطبيقية . ويتمثل هذا الإطار - الذى نبادر بتقديمه نظرياً فى هذا المدخل - فى جهاز مفهومي مرن ، يؤدى إلى تمييز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقنى للأساليب العشرية ، كما يسمح بوضع مختلف التجارب على سلم نقدى قابل للقياس الوظيفى ، دون تحكيم مسبق لسطوة الأسماء أو التصنيف الإقليمى، أو المذهبى للإنتاج الشعرى المعاصر. جهاز يتيح لنا ببسر أن نقطع أهم خطوات التعرف العلمى على الشواهد الفنية عبر تصنيف هذا الإنتاج إلى مدارات أسلوبية كبرى ، تضم عديداً من الشعراء دون أن تمحو الحدود الفارقة بينهم ، أو تغفل عن إمكانية اجتياز الشاعر الواحد للمسافات الواقعة بين تلك المدارات ، فى مراحل مختلفة من حياته . ومع إدراكنا لجدية الشكوك التى يمكن أن تُثار عن جدوى هذه التصنيفات وتعسفها فى بعض الأحيان ، إلا أن تنامى الاتجاهات العلمية الموضوعية فى بحث ظواهر الشعر بين الأجيال الجديدة خاصة، قد أبرز الحاجة للتركيز على المعايير الأسلوبية النقدية .

وفى تقديرى، أن أهمية طرح هذا المشروع لتكوين تصوّر كلى عن أساليب الشعر العربى المعاصر ، تنبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها بإطار نظرى

نوعى يستقطب خطواتها ، تأسيساً على أن "علم الأدب" - بمفهومه المحدث كما يبسطه دعائه - ليس علماً تحليلياً على نمط الرياضيات البحتة ، ولا ينبغي أن يقع فى هذه الدائرة ، لأنه علم يحمل فى طياته وصفاً للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم " فى إطار المجتمع " ، يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معاً . وعلم من هذا النوع لا يثير الاهتمام الموضوعى ، ما لم تتوفر له الشروط المعرفية والتداولية التالية :

أ- أن تكون مشكلاته وطوله مصوغة بلغة مشتركة ومفهومة ، بحيث تُغرى لكل دالٍ فيها - بقدر الإمكان - دلالةً محددة ومشروحة . وهذه فرضية اللغة المتخصصة الاصطلاحية ، البعيدة عن التهويم الأدبى .

ب - أن تكون قضاياها ونتائجها قابلة للاختبار الموضوعى ، أى أن تتشكل على أساس تجريبي نقدى ، ويعون مجموعة من المبادئ المعتمدة على نموذج المنطق الشكلى . وهذه فرضية قابلية الاختبار .

ج - أن تشير - فى مجال البحث - إلى مشكلات يتم طرحها ، والسعى إلى حلها على اعتبار أنها من " الحاجات العامة " بين علماء الأدب ودراسيه . وهذه فرضية المناسبة والأهمية .

د - أن تكون قابلة للتعليم والتعلم فى بعض المؤسسات

الاجتماعية والاكاديمية المتخصصة ، دون حاجة إلى قدرات
فنية خاصة . وهذه فرضية قابلية الانتقال ^(١) .

وتجدر الإشارة إلى أن ما يسمى " قابلية حلّ المشكلات
المطروحة " أو فرضية المناسبة في علم الأدب، ينبغي أن
لا تشمل هذا النوع من الحاجات العامة التي يستحيل
الاستجابة لها بطريقة علمية ، لتعارضها مع خاصية جوهرية في
المادة المدروسة . وذلك مثل الحاجة العملية إلى الوصول في
الشعر إلى " المعنى الوحيد والصحيح " عبر التأويل ؛ إذ تقوم
براهين كافية على أن هذا الهدف زائف ، ويقتضى نظرية
مستحيلة في الأدب الذي يعتمد في طبيعته تركيبه، وتلقيه على
أساس تعدد المعنى ^(٢) .

ولما كان الأساس النظري للأدب ، المعتمد على منظومات
المذاهب المؤدجة ، لا يتجانس مع طبيعة المشكلات المثارة في
التصنيف الأسلوبى النقدي ، فإنه لا يصلح لتحديد استراتيجيات
البحث، الأمر الذي يتطلب ضرورة تقديم تصور مركب مؤد
للأساليب الشعرية ومتعلق بأهم أبنيتها الأساسية، وعندئذ نجد

Schmidt, Siegfried J. Fundamentos de la Ciencia empirica de la (١)

.literatura. Trad. Madrid 1990. Pag 34

(٢) عبد الكريم حسن: لغة الشعر في زهرة الكيمياء - بيروت ١٩٩٢ . ينجح في
استخلاص ما أسماه الإعراب البلاغى عبر تحولات الصياغة لكنه يقع في

أن العلاقة بين نظرية الشعرية والتجريب البحثى فى الأساليب
لا يمكن أن تخضع للنموذج الوضعى الأعمى ، الذى يهدف إلى
استخلاص النظرية من الوقائع المصمتة . وإنما تشير هذه
العلاقة فى المقام الأول إلى ما يطلق عليه " نموذج الواقع " ، وهو
بنية نظرية مفترضة ، قابلة للاختبار عبر مجموعة من الإجراءات
التجريبية . أى أن مفهوم النظرية - أو النصور الكلى هنا -
لا بد أن يتخلص من الطابع الصورى المضاد للتجريب ، كى
يقترى من نموذج تصور الواقع البنىوى المخالف للنزعة
الوضعية .

وإذا كان مفهوم التجريب يرتبط بالملاحظة والاستقراء ،
فإن علينا أن نميز - كما يقول فلاسفة العلم - بين التجارب
الإدراكية ، ومنطوقات الملاحظة التى يتحتم أن تصاغ فى لغة
نظرية ، ومعنى هذا أن النظرية ينبغى أن تكون حاضرة فى
الملاحظة ، تختبرها وتثيرها . وتصبح الملاحظات الجديرة حقاً
بالتسجيل هى تلك المتعلقة بالنظرية على وجه التحديد . " غير
أنه مادامت النظريات التى تشكل معرفتنا العلمية قابلة للخطأ أو
ناقصة دائماً ، فإن الكيفية التى توجهنا بها إلى معرفة
الملاحظات الملائمة للظاهرة المدروسة ، قد تكون مصدر أخطاء .
غير أنه يمكن حل هذا المشكل بتحسين نظريتنا وتوسيعها ،

لابمراكمة قائمة من الملاحظات التي لاهدف لها " (٣) .
والنتيجة التي نود أن نستصفيها الآن ، هي أن افتراض
تصور كلئ لأساليب الشعر العربي المعاصر ، لايتوقف على
تجميع عدد ضخم من الدراسات الأكسنية والأسلوية التطبيقية
على مجموعة كبيرة من هؤلاء الشعراء ، كخطوة ضرورية
سابقة، بل يمكن أن يمضى هذا التصور فى اتجاه ماوزٍ ومشتبك
ومنظم لبعض هذه البحوث ، يمددا بالفروض النظرية الملائمة،
ويعدل مقولاتها فى ضوء مسارها التجزيى ، فى حركة جدلية
متواشجة .

وإذا كان أتباع الإتجاه الوضعى ، أو ما يطلق عليه " مدرسة
بيكون العلمية " ، قد مارسوا فاعليتهم العميقة على المدارس
اللغوية - وهو ماأدى إلى الالتزام الصارم بالوقائع فحسب ،
وعدم الثقة فى النظريات والفروض - فإن أصحاب الاتجاه
الثانى من " مدرسة كييلير " يرون فى الإبداع العلمى تجلياً لفعل
خلاق ، يرقى بقفزة مفاجئة إلى الفروض الكلية التى تقاس
قيمتها بمدى خصوصيتها وبساطتها وأناقيتها فى الآن ذاته (٤) .

(٣) آلان شالمرز: نظريات العلم، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد الصفا. دار
توبقال - الدار البيضاء ١٩٩١ ص ٤٤/٣٤.

(٤) Vitor Manuel de Aguiar E Silva: Competencia linguistica y
Competencia literaria. Trad Madrid 1980 pag. 26.

ويظل المسلكان يتمتعان إلى حد ما بمشروعية علمية ، وإن ترجمت في تقديري أولوية القصور النقدي لأهمية الفروض النظرية ، لسببين يتصلان بوضع الثقافة العربية اليوم :

أولهما : أن عدد المشتغلين بالدراسات الأسلوبية من علماء اللسانيات يربو على عدد النقاد ودراسي الأدب ، وهذا يجعل التفات معظمهم إلى الظواهر الشعرية المائزة في النصوص الأدبية محكوماً إلى درجة كبيرة بخبرتهم اللغوية . ويتطلب بالتالي استحضار الأسس الجمالية ، ليميز الجانب الوظيفي الشعري في مجموعة الظواهر الأسلوبية اللغوية .

والثاني : أن الخواص الأسلوبية العامة للغة العربية في مستواها التوصيلي التداولي ، لم تبحث بالاستقصاء العلمي الكافي حتى الآن ، وهذا مايجعل القول بارتباط أحد المتغيرات بالمجال اللغوي البحث ، أو الأدبي ، موضع تساؤل . ويضفي ظلاً من الشك على مناسبة التفسير الجمالي لها . ويجعل من الأجدى بالنسبة للألسنيين العرب أن يتوفروا على استكشاف مجالات أساليب اللغة ، وتحديد ظواهرها كأساس يعتمد عليه النقد في تحليلهم لأساليب الأدب ، وعندئذ تمضي حركة البحث التجريبي في مسار مأمون .

بودى - من ناحية أخرى - أن ألفت الانتباه إلى أهمية الاعتداد بصيغة الجمع في عبارة " الأساليب الشعرية " بوصفها

مفهوماً مركزي في هذه التوطئة . إذ أن هذا البحث يطمح إلى تجاوز مفهوم التوحيد الأيديولوجي للتصورات الجمالية عن نمط الشعرية الذي لايسمح بالاعتراف بماسواه . والذي كثيراً مايقبع خلف مواقف الدارسين من مختلف التجارب بطريقة معيارية . فالمنطلق المبدئي لبحث الشعرية العربية اليوم يقع في الطرف المقابل لهذه المواقف ؛ إذ لا يكتفى بالاعتراف النظري بشرعية ، وأهمية جميع الأساليب الشعرية ، بل يجعل هدفه الأساسي مقاربتها في قراءة حميمة منظمة ، تتعرف على المكونات والملاحم الفارقة لتقيس مدى فعاليتها الوظيفية في تحقيق إنجازها الجمالي . لم يعد بوسع من يريد أن يرى الأفق الممتد ، أن يتحول إلى داعية يتبنى أحد التجليات ، مهما كانت طليعيتها ، ويعنى عن بعضها الآخر لأنها لم تعد تشبعه . بل يتعين عليه موضوعياً أن يتمثل تعددها الخصب وتخالفها المشروع ، دون أن يقع في الطرف النقيض ، فيجعل من " المقروئية " أو درجة الانتشار الجماهيري مقياساً نوعياً للقيمة ؛ إذ يدرك في الآن ذاته ، أن وظيفة التطوير والإبداع تتجاوز مجرد الامتثال للنماذج السائدة وإشباعها . علينا أن نعثر على الطريقة العلمية التي توازن نقدياً بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعرية من جانب ، والحرص على تنمية هذا الوعي بمايؤدى إلى دعم كفاءة التلقى الأدبية من جانب ثانٍ والحرص

على تنمية هذا الوعي بما يؤدي إلى دعم كفاءة التلقى الأدبية من جانب آخر . ولايتأتى ذلك إلا بتوسيع " أفق انتظار " المتلقين ، وزيادة تسامحهم مع خرق الأعراف السائدة أو تعديلها ، بحيث تتلاءم مع تحديث الحساسيات والحاجات الجمالية المعاصرة . وكلما أمعن النقد فى تحليل العوامل الفاعلة فى تكوين الأساليب المختلفة ، اقترب من كشف آليات توليدها ، وشرح كيفية توظيفها التقنى . وعندئذ ، يجد نفسه وقد أحل أحكام الواقع محل أحكام القيمة المسبقة ، وأصبح بوسع تمثيل أساليب الشعرية إنتاجاً متعدد المستويات والدرجات والطوابع ، وتلقياً متعدد القراءة والتأويل .

أما كلمة " معاصر " التى نحصر بها الفترة الزمنية لهذا القصور ، فنقصد منها على ما جرى به الاستعمال الزنبقى المتنقل ، تلك التجارب الشعرية التى تستغرق النصف الثانى من القرن العشرين تقريباً ، وهو تحديد لا يخلو من تعسف ، لكنه ضرورى لتنظيم مدى الرؤية من جانب ، واستبعاد التطرق إلى الامتدادات التاريخية المفتوحة إلى الوراء خاصة من جانب آخر . بحيث لاتستحضر ذاكرة البحث فى بورتها الجامعة للتصنيف سوى هؤلاء الشعراء الذين يقع إنتاجهم فى العقود الأخيرة . وإن كان بعضهم قد غاب عنا فيزيقياً بشكل مبكر ، مثل السيّاب وعبد الصبور و خليل حاوى وأمل دنقل ، فإن ذلك

لا يقلل من درجة معاصرتهم وحققهم فى البروز على خارطة الشعر العربى فى النصف الثانى من هذا القرن ، إلى جانب كوكبة الشعراء الأحياء ذوى الأساليب المتميزة والقابلة للتصنيف والتحليل فى هذا السياق .

٢- من التعبير إلى التوصيل :

يقول علماء المعرفة أن الأداة الرئيسية للدخول فى الدراسات الإنسانية هى الفهم . والفهم بطبيعته يتجه إلى التعبيرات ، ومن هنا نجدهم يعتبرون " التعبيرات " هى الموضوع المشروع والوحيد للدراسات الإنسانية . والتعبيرات - حسب وصفهم - مظاهر فيزيقية نستقبلها بواسطة الحواس . فنحن نرى الكلمة المكتوبة ، تماماً مثلما نرى العلامات المميزة على أنواع الزهور ، ونحن نسمع الكلمات مثلما نسمع صوت الرعد . لكن الكلمات ، بعكس تلك المظاهر الأخرى ، لها طبيعة مزوجة . فهى تحيلنا على ما هو كائن وراءها . وهى تجسد لنا المعانى التى يمكن فهمها أو يتعذر إدراكها . ويطلق على التنظيم الدقيق للكلمات عندما تندرج فى تعبيرات تيسر مهمة الإحالة المزوجة على مصطلح اللغة . فاللغة نسق اصطلاحى للتعبير . ومن ثم فإنه يتعين تصنيف التعبيرات إلى طبيعية واصطلاحية ، لاعتبار كل

ما هو اصطلاحى لغة تصلح موضوعاً للدارس الإنسانى (٥) . من هنا يتراءى، لنا أن منطلق دراسة الأبنية الشعرية ، باعتبارها لغة ثانية ، لابد أن يتأسس من منظور التعبير ، لكنه كى لا يقع فى منطقة التفسير ذاتها ، وهى ميدان علم نفس الإبداع ، ينحو إلى الارتباط بفكرة التوصيل المتعلقة بالقراءة . وهى متزامنة مع التوصيل اللغوى الطبيعى ومجاورة له بشفرتها الجمالية . وتدلنا الخبرة الفطرية على أن هذا التوصيل الجمالى يتميز بخاصية أولى هى " قابلية التدرُّج " على أساس أن الدلالة الشعرية لا تقتصر على معطيات الدلالة اللغوية العامة ، بل تتمثل فى محصلة التداخل البنىوى لمجموعة الأبنية التعبيرية المتعاقبة، فالبنية الإيقاعية مثلاً تعد شفرة إضافية شعرية لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية . مع أنها منبثقة عنها ، لكنها تقوم بدور مركزى فى تجربة الشعرية العربية حضوراً وغياباً ، بحيث أوشكت أن تظل بؤرة الاستقطاب النوعى لجنس الشعر على مرّ العصور ، الأمر الذى جعلها تفقد " مرونة التوظيف " وتتخلى عن طابعها كشفرة جمالية حرة . فجاء غيابها المتدرُّج أوضح كسر فى عمود الشعر ، وتحولت بذلك إلى مكوّن دلالى نشط فى الشعرية المحدثه، وكذلك فإن البنية الكبرى للنص ، المتولدة من طريقة تراتب أجزائه وحركية نظامه

(٥) هـ . ب . ريكمان: منهج جديد للدراسات الإنسانية: محاولة فلسفية. ترجمة د. على عبد المعطى محمد وبكتور محمد على محمد. بيروت ١٩٧٩ ص ١٨١.

المقطعى ، هى التى تجعل منه دالاً كبيراً يتميز بدرجات متفاوتة من التششت والتماسك ، طبقاً لأنواع العلاقات المقطعية ، وتوارد أبنية التوازى، والتبادل والتكرار فيه ، وهو أمر تنجم عنه أشكال نصية عديدة تقوم بدورها فى تركيب الشفرات الدالة الكلية .

إذا قبلنا فكرة " درجة الشعرية " الوظيفية المتولدة عن هذه المستويات وغيرها مما سنوضحه فيما بعد ، كان علينا أن نقرن التعبير بالتوصيل ، ونأخذ فى اعتبارنا ما يترتب على ذلك تجريبياً من اختلاف كفاءة المتلقى فى التمييز بين فاعلية مختلفة هذه المستويات ، وأصبح من الضرورى لنا مواجهة عدد من القضايا المنهجية الناجمة عن ذلك ، فإذا كان كل متحدث بلغة طبيعية يمتلك نحواً كاملاً بشكل ما ، فهو فى موقف يسمح له بحل جميع المشكلات المطروحة عليه إنتاجاً وتلقياً بطريقة صحيحة ، وإن لم يستطع الاشتراك فى عملية التواصل . بيد أن الكفاءة الشعرية تختلف عن ذلك دون أدنى شك . فبقدر ما يتضمن النص الشعرى من أبنية لغوية، فإن كل متحدث أصلى باللغة يستطيع أن يفهمها . إلا أنه بقدر ما يتضمن النص ذاته من أبنية شعرية ذات شفرات جمالية متعددة، فإنها لن تكشف عن دلالاتها إلا لمن يمتلك المعرفة بنظمها الشعرية . من هنا فإن البحث عن هذه النظم لابد أن يعتمد على تحليل التأثيرات

والقواعد المتعلقة بها . وهى ترتبط على وجه الخصوص بتحديد ألوان من " الفهم الأمثل " لهذا النص الشعري ، وعلى الشعرية حينئذ أن تقدم آليات تكوين هذا الفهم ودرجة مناسبتها إن أرادت تنمية المعرفة الخاصة بها . وعندئذ تصبح القواعد النحوية ، ومثلها فى ذلك القواعد البلاغية والأسلوبية ، عناصر داخلية فى تكوين الكفاءة الحدسية لفهم الأدب . وتقوم الشعرية بتشكيل نموذج لتحديد أنماط الفهم الشعري لأبنية التعبير مواز لنموذج " أنماط رسالة الشعرية فى تنظيم الكفاءة التى تتولى مسئولية الفهم إلى الحد الأقصى (٦) .

ويبدو أن الربط بين فكرتى التعبير والتوصيل هو الأداة المنهجية التى تجعلنا نعتبر " فهم التعبيرات الشعرية " حينئذ مناط التصنيف الموضوعى للتوزيعات الأسلوبية ، وهى تقوم بوظائفها الديناميكية فى تكوين الدلالة الشعرية . فقد يتراعى للوهلة الأولى أن علماء الشعرية المعاصرة قد اعتمدوا على إحدى الوجهتين من التعبير أو التوصيل ، لكن التحليل الدقيق يصل بنا إلى ضرورة الاعتداد بالتلازم البنىوى بينهما فى جميع عمليات التتميط الأسلوبى .

فيرى " جريماس " فى شعرية السيميولوجية مثلاً أن مناط

(٦) Jean-Jacques Thomas. Daniel Delas. Poétique Gé-

هذا التصنيف على وجه التحديد إنما هو درجة تعالق التعبير بالمحتوى . إذ أن إشكالية الفعل الشعري في تقديره تتموقع داخل اللوحة النمطية للخطاب . ولا يمكن التعرف على خاصيتها المحددة ، الملتقطة بشكل حدس ، إلا في حالة انبثاق أثرها عن وضع بنيوي خاص للخطاب الذي يقدمها . وفي هذه الحالة فإن أثر المعنى يبدو كما لو كان أثراً للحواس . فالدال الصوتي - والخطي بدرجة أقل - يتدخل بتفصيلاته مع المدلول ، مثيراً هكذا نوعاً من الوهم الإرشادي ، بدعوتنا إلى تقبل المحتوى الشعري كما لو كان حقيقياً . وفرضية التعالق بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى التي تعرف الخاصية المحددة للسيميوولوجيا الشعرية، ينبغي أن تظل لازمة برهانية لجميع الإجراءات التحليلية عنده . فانطلاقاً من الاعتراف بأن الخطاب الشعري في الواقع إنما هو خطاب مزبوج ؛ ينهض في أدائه على كلا المستويين - التعبيري والمضموني - في الآن ذاته ، ينبغي أن يتبلور العمل في صنع جهاز مفاهيمي ، قابل لتأسيس وتبرير الإجراءات الكفيلة بالتعرف على أنوات هذين الخطابين المتحدين . هذه الإجراءات تتمحور عند " جريماس " في نوعين:

أولهما : مايجعل من الممكن تفكيك الخطاب إلى وحدات ذات أبعاد متنوعة ، تشمل مايتصل بالأنوات الشعرية الكلية ، حتى

تصل إلى العناصر الصغرى مثل تلك الملامح البمميزة لكلا المستويين ؛ وهى الوحدات الدلالية والصوتية .
وثانيهما : مايجعل من الممكن التمييز بين المستويات اللغوية المختلفة فى التحليل ، بحيث يصبح بوسعنا أن نتعرف فى كل مستوى لغوى متجانس على هذين البعدين . وهكذا تستطيع السيميولوجيا الشعرية أن تقيم تصنيفاً للتعلاقات الممكنة بين مستوى التعبير والمحتوى ، إنطلاقاً من تحليل مستويات الخطاب اللغوية ومظاهر تعالقها ^(٧) .

كما نرى " فان ديجك " - مؤسس علم النص - يتقدم خطوة أخرى فى تحليله لطبيعة هذا التعالق التعبيري فى الشعر . واعتباره أساس التنميط الأسلوبى باستثمار مبادئ التوليد اللغوى ، فالتمييز النظرى بين البنية السطحية والعميقة للنص يمكن فى تقديره أن يحل مشكلات تقليدية متعددة فى نظرية الأدب عموماً وفى الجانب الأسلوبى منها على وجه التحديد . إذ علينا أن نتذكر أن جملة واحدة سطحية يمكن أن تكمن تحتها جمل متعددة ، تتطلب بالتالى تأويلات شكلية متكاثرة . وعلى العكس من ذلك فإن جملة واحدة عميقة تخضع لتحولات كثيرة تتجلى على السطح بأشكال مختلفة . ومع ذلك فإنه فى مقابل

A. J. Greimas: Essais de Sémiotique Poétique. Trad. (٧)

"النحوية التوليدية المعاصرة" لابد أن نتوقع أن "معنى" منظومات التحولات لا يظل هو ذاته عندما يطفو إلى السطح . بل أكثر من ذلك، فإن هذه الاختلافات الدلالية الصغرى على وجه التحديد هي التي تولد التنوعات الأسلوبية . بحيث يصبح كل حذف أو استبدال أو إضافة معدلاً بشكل أو بآخر في البنية الدلالية العميقة الشاملة . بيد أن هذه التحولات عندما تحدث في نصوص غير أدبية، أو في أبنية كبرى سردية مثلاً قد تكون غير ذات أهمية، أو تكون مكرورة يمكن تجاهلها . ويلاحظ أن "تشومسكى" مثلاً لا يجعل تغيرات الأسلوب من قبيل التحولات بالمعنى الدقيق ؛ إذ هي صادرة عن مستوى أقل لمضامين مستوى الممارسة اللغوية ذاتها . أما فكرة التكرار أو تحصيل الحاصل النسبية لسطح النص فهي متضمنة في هذا تعقيد يمكن أن يتضمن بنية عميقة بالغة البساطة . وتحصيل الحاصل - وهو مكمل لتحصيل الحاصل العادى المميز لجميع نصوص أية لغة طبيعية - يمكن اعتباره من الأسس الشكلية للتأويل الجمالى . وهو ليس سوى عنصر مكون من فعل هذا التلقى . وكل أشكال التكرار - من قواف وأوزان وتوازيات وغيرها - تكمن في هذا النوع من تحصيل الحاصل الذى يصبح وظيفياً ، أى دالاً ، في بنية النص الأدبى.^(٨)

T. A. Van Dijk Aspectos de una teoria generativa del (A)
texto poético. Op. Cit. N 7. pag 246.

ولما كانت فكرة " التوصيل الجمالى " محورية هكذا فى نظرية التعبير الشعرى كان لابد من التريث لديها قليلاً . إذ أن هناك حقيقة هامة تتصل " بالطبيعة النسبية " للتواصل ، وهى أن الأثر الشعرى لا يوجد إذ كان المتلقى لا يتقبل المحتوى الشعرى المبثوث فى الرسالة الشعرية . ومادام الأمر كذلك ، فإن القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية فى عملية التواصل الفنية باعتباره مجرد متلقٍ فيها . بل أن وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية . فالقارئ يتدخل فى خلق القصيدة ابتداءً من تصورهما الأول ، ممارساً فعاليته بطريقة نشطة من داخل الشاعر ذاته ، حيث ينظم أبنيته معتمداً على فروض القراءة . فالشاعر يكتب لامحالة بشكل يدعو القارئ لتقبل ما ينشئ وبدون هذا التقبل لوجود للشعر . فالتقبل هو الذى يمنحه مشروعيته . وهو ينمو فى شكل استعداد أولى قبل القراءة ، فى صورة " قابلية " . ثم يتطور عند ملامسة النص إلى " قبول " مبدئى ، أو " تقبل " مضاعف متفاعل حتى ينتهى إلى درجة عليا من ممارسة لذة النص التى قد تصل إلى " التماهى الأيروسى " معه .

ومن هنا فإن التواصل باعتباره مظهراً للشعرية متدرج بدوره مثل التعبير فى علاقته بالفهم . بل إن علماء الأدب لا يكتفون بتقرير الحقيقة المعروفة ، وهى أن كثيراً من الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلى بالرغم من عدم قابليتها للتحليل

بالأدوات الإجرائية المتاحة حتى الآن . ويرون أن أبرز الأعراف الجديدة فى نظريات الفن يتمثل فى اتفاق المشاركين فى عمليات التواصل الجمالى على فرضية أصبح مسلماً بها الآن فى إطار المجتمعات الحديثة ، وإن يكن الأمر غير ذلك فى المجتمع العربى حتى اليوم ، وتقضى هذه الفرضية بأن يكونوا على استعداد لهجر الأعراف الجمالية القديمة ، والعمل طبقاً لمنظومة القيم والمعايير الدلالية التى أصبحت تعتبر جمالية فى المواقف التواصلية الجديدة . وأخطر نتيجة تترتب على هذا الاتجاه العام هى تزايد عدم الثقة ، والدهشة ، والتسامح حيال أعمال محددة فى هذا النظام التواصلى ، وهذا يؤدى إلى اتساع فضاء الأعراف الجديدة ، بحيث تشمل مختلف الأشكال ويتجلى أثر ذلك فى حاجة الأعمال إلى الشرح والتفسير ، نتيجة لانحصار أسسها الجمالية فى نطاق محدود يتناقض بصفة مستمرة حتى يكاد يقتصر على دائرة توصيلية صغيرة^(٩) .

وقد يصطدم مفهوم التوصيل الشعرى بفكرة أخرى روج لها شعراء الحداثة منذ " مالارميه " وهى أن الشعر " مبادرة اللغة فى الخلق " . وكان الشعراء قد درجوا من قبل على تنحية التعبير المنطقى ، والتركيز على عمليات الاستثارة العاطفية ،

(٩) شميث : المصدر السابق ص ١٣٩ .

بحيث يصبح نقل التوتر هو مقصد الشاعر الأول، وعندما يهتدي إلى الكلمات التي تؤدي إلى ذلك فإنها تورط الشعر - بمبادرة منها - فيما لم يكن يقصده وهو يتلاعب بها . وقد نرى أن هذا التصور يتمثل حالة ما قبل الكتابة ، وهي التي ربما شهدت التوريط اللغوي ، أما حالة الكتابة ذاتها - وهي الحاسمة إبداعياً وتلقياً - فإن الاختيار اللغوي بكل ما يترتب عليه من آثار يصبح فيها مؤشر التوصيل . وعندئذ تدخل " مبادرة الكلمات " في منطقة المحتوى التعبيري الذي يعرض نفسه للتوصيل بكل ما يشتمل عليه من فاعلية دلالية " (١٠) .

فالتوصيل إذن يرتبط بالعناصر المعقولة وغير المعقولة في التعبير الشعري، وقد يظن بعض النقاد أن الشعراء عندما يصرحون بأنهم لا يعرفون " عقلياً " ما تدل عليه قصائدهم فإنهم بذلك يدمرون فكرة التوصيل الشعري الناجمة عن نظرية التعبير . لكن التحليل المتأن لمستويات الدلالة يكشف عن بطلان هذه النتيجة ، حتى مع فهم التوصيل بمعناه الواقعي المباشر . إذ أن الكاتب عندما لا يعرف أحياناً بطريقة منطقية أبعاد ما يقول ، فإنه لا يمكن أن يجهل ما عبّر عنه بحدسه . هذا الحدس ، وليس التصور الذهني هو موضوع التواصل الشعري . فعندما يصرح

Bousoño, Carlos: Teoría de la expresión poética. (١٠)

"لوركا" مثلاً بأن قصيدته الفذة "حكاية سائر أثناء النوم" تمثل بالنسبة إليه سراً مهماً ، مثلما يستعصى فهمها على القراء ، فإنه لايجعل مع ذلك المحتوى الشعورى للقصيدة ، وإن لم يتبين بوضوح السلسلة المنطقية التى تكمن تحتها . وهى سلسلة لايستطيع جلاها سوى التحليل النقدى . ولايصح بذلك استنتاج أن "لوركا" كان يجهل بعضاً من قصيدته وهو محتواها الذهنى . إذ أن القصيدة - مهما كانت لامعقولة - فهى تتوقف على مادتها المنطقية التى قد لاتظهر للقارئ ، أو للشاعر ذاته ، إلا بطريقة لاشعورية . إذ أن هذه العناصر التى لاتتجلى بطريقة صريحة لو اختفت تماماً من النص لتبخر معها المحتوى الشعورى . ومادام هذا المحتوى قائماً فى النص فإن مثيراته موجودة . ومعنى هذا أن هناك رابطاً لايفصم يتوسط بين العناصر المعقولة واللامعقولة فى العمل الفنى . وإدراك بعضها - وهو المعقول أو الشعورى فى هذه الحالة - يؤدى إلى الوعى بالبعض الآخر وهو التصور ، فالتصورات تظل مضمرة فى الدلالة التى يتخيلها المنتج ويتلقاها القارئ ، كما لوكانت غمامة عاطفية كثيفة تخفى تحتها منطقة الصخور الذهنية الصلبة التى لايستطيع تحديدها سوى التحليل النقدى . وبهذا فإن كلمة "التواصل" تصبح المصطلح الملائم لهذا النوع من التوافق فى الوعى بين المنتج والمتلقى مهما تعددت حالاته وإمكاناته فى

المواقف المختلفة ولدى الأشخاص المتغايرين ، وهذا يرتبط عند التحليل العميق بتدرج حالات الشعرية وإحالاتها وتعدد أنماطها (١١).

وربما كان من الملائم للنقاد الاعتراف بأن هناك وضعاً خاصاً مُقلّقاً لهم ، يتمثل في عدم التوازن في معرفة أبعاد النص اللغوية وغير اللغوية ، الأمر الذي يعد من مظاهر أزمة الشعرية المعاصرة . فالبحث الألسنى المحدث قد أدرك درجة عالية من التقدم في التعرف العلمى على الأبنية المادية اللغوية للنص الأدبى ، فى مقابل تواضع معرفة واختبار بقية الأبعاد التصورية والتخيلية والجمالية المكونة لهذا النص ، هذه الأبعاد التى تعتبر حاسمة فى تحديد خواصه الشعرية . ولعل نمو الأبحاث المتعلقة بالأبنية الأنثروبولوجية للتخيل من جانب ، وتقدم جماليات التلقى من جانب آخر يكون لهما أثر إيجابى فى ملء الفراغ النظرى الذى كان مائلاً فى علاقات المنظومة المعروفة : المؤلف / النص / المتلقى ، وهى الفضاء الذى يتم إنتاج المعنى الأدبى فيه . هذا الفضاء الكلى للمعنى العام والجمالى يتولد عبر تيارات من التواصل يقوم بها النص . فتواصل المؤلف بالقراء من خلال الدلالة الجمالية يتم بفضل تولد طاقات تخييلية جمالية متجانسة تتوالى عبر الهيكل المادى للنص .

(١١) بوسونيو : المصدر السابق ص ٣٥ .

ومشاركة المتلقى للمؤلف فى استعداد التواصل النفسى عبر العمليات الفنية تخلق تفاهما حول متتاليات رمزية وأسطورية ، ونماذج أنثروبولوجية تخيلية . هذه النماذج تتجلى باعتبارها أدوات عالمية فى التمثيل التخيلى الذى يقوم به الإنسان للعالم^(١٢) . كما أن الرموز بدورها تعد وحدات دلالية كامنة فى إيقاعات هذا الفضاء ، تستطيع القصيدة عن طريقها أن تخلق تفاهماً بين المرسل والمتلقى ، تأسيساً على توافقات جوهرية من التوجهات الأنثروبولوجية . ومن هنا فإن تنظيم قوائم هذه الرموز وهياكل التجسيد الفضائى للتخيلات الفاعلة فى النصوص الشعرية من أهم ماينبغى متابعته لاستخلاص المؤشرات النصية فوق اللغوية . وعندما يقوم المشارك فى عمل تواصلى أدبى باستقبال رسالة جمالية، فإن بوسعه أن يضيف عليها معانى متعددة طبقاً لاستراتيجيته فى التلقى وظروف حالات التواصل، فاختلف هذه المستويات يؤدى إلى اختلاف الدلالات فى تحقق التواصل وتركيز الأهمية على بعض الجوانب دون غيرها^(١٣) .

-
- Durand, Gilbert: Les Structures Anthropologiques (١٢)
de L'imaginaire. Trad. Madrid 1982.
Garcia Berrio, Antonio: Teoria de la literatura. La (١٣)
Construccion del Significado Poetico Madrid 1989.

٣- سلم الدرجات الشعرية :

استجابة للدوعاى التى أشرنا إليها ، يتعين علينا أن نحدد جهازاً مفاهيمياً مبسطاً يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة، ويتسم بجملة من الخواص من أهمها المرونة ، والاستيعاب ، وقابلية التطبيق ، والتدرج من الجزء إلى الكل ، ومن السطح إلى العمق ، وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية ، والتداخل البنىوى فى تكوين شبكة الدلالة. ويتمثل فى خمس درجات متراكبة :

١- درجة الإيقاع .

٢- درجة النحوية .

٣- درجة الكثافة .

٤- درجة التشتت .

٥- درجة التجريد .

ويمثل مجموعة من الأبنية التعبيرية التى توظف بمستويات متعددة فى الأساليب الشعرية بطريقة يمكن أن تخضع للقياس والتحليل . إذ تتراوح هذه الدرجات بين الأحادية والتعدد ، فى المستويات الصوتية والنحوية والدالية التخيلية بحيث يعتبر المستوى الأخير ، وهو محصلة تراكم مايسبقه التأسيس النوعي للمعالم المائزة بين مجموعات الأساليب الرئيسية كما سيتضح فيما بعد .

ومع أن معظم أدبيات الشعرية الألسنية ، والسيميولوجية المحدثّة النصيّة ، تدور في جملتها حول هذه المحاور ، الأمر الذي يجعل استيفاء تعريفها ضرباً من السذاجة البادئة ، إلا أنه لابد من تحديد هذه المفاهيم الاصطلاحية بشكل موجز للكشف عن خاصية التراكم فيها على وجه الخصوص ، والإشارة إلى أهم المظاهر المتعلقة بها في تلك الأدبيات .

أما البنية الإيقاعية فهي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي وتعالقاته الدالية، ويوسعنا أن نطمئن إلى تحديد " جريماس " لها باعتبارها " أجرومية التعبير الشعري " ، على أساس أن الخطاب الشعري عندما ينطلق على مستوى التعبير ، يمكن تصوّره باعتباره نوعاً من عرض الوحدات الصوتية المتشاكلة التي يمكن التعرف فيها على مجموعة من التوازنات والبدائل ، من المتألفات والمتفافات ، وعلى مجموعة من التحولات الدالة للحُزْم الصوتية في نهاية الأمر، وعندئذ يمكن بعد هذا التعرف إقامة أجرومية للتعبير الشعري تتضمن نماذج شكلية لتنظيم الجداول الصوتية ، وقواعد لتوليد الخطاب الصوتي منضبطة مع نظام التوليد الدالي ، وهذا يسمح بتقديم جملة من المؤشرات العامة لموسيقية التركيب الشعري وإيقاعاته الهارمونية المتموجة ^(١٤) .

(١٤) جريماس : المصدر السابق. ص ١٦٠.

وعلى هذا، فدرجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجى، المتمثل فى الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافى ونظام تبادلها ومسافاتهما، وتوزيع الحزْم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها. كما تشمل مايسمى عادة بالإيقاع الداخلى المرتبط بالنظام الهارمونى الكامل للنص الشعري، وبوسعنا أن نطمئن فى هذا الصدد أيضاً إلى مايقدمه " علوى الهاشمى " تأسيساً على جهود الباحثين قبله فى بنية الإيقاع، خاصة فى تمييزه بين " الإطار " و " التكوين " اعتماداً على مفهوم " القرطاجنى " عن " التناسب " باعتباره قانوناً مركباً، يحيل النص الشعري إلى طبقات متراكبة هرمياً، من شأنها أن تفرز فى أعلى مستوياتها سطحاً متشكلاً ناجزاً، وخارجياً واضحاً يتمثل فى الوزن، أو البنية الإيقاعية الإطارية. فى حين ينحو المستوى التكويني نحو تأسيس بنية الداخل الإيقاعية المتحركة الحية المستعصية على الرصد الخارجى والتقنين النظرى، نظراً لعدم استقرارها على حال محددة .. إذ تتحرك فى كل الاتجاهات حتى تتغلغل فى جملة أبنية النص وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة ^(١٥).

وإذا كانت " ثورة الإيقاع " التى شهدها الشعر العربى

(١٥) علوى الهاشمى: السكون المتحرك - الجزء الأول - بنية الإيقاع.

منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات - الشارقة ١٩٩٢ ص ٥٠.

المعاصر قد انتقلت بالمظهر الصوتى الخارجى للشعر من مجرد عُرف محتوم مقولب ، إلى بنية محفزة وسببية ، تتشكل من جديد فى كل مرة ، عبر مستويات متدرجة ، تبدأ من القصيدة العمودية التى تظل قطباً موسوماً . إلى قصيدة النثر التى تمثل غاية الانحراف عن النموذج الأول ، فإن توظيف هذا المدى الإيقاعى العريض يظل ملمحاً فارقاً ، وجوهرياً يميز بين الأساليب الشعرية ويحدد درجة قربها أو بُعدها من الغنائية التى تكاد تتمركز عند القطب الأول . كما يرتبط هذا الملمح بعنصر أساسى آخر هو " التكرار " الذى يمسك الشعر الغنائى عن التفكك والإنحلال كما يقول " شتايجر " . وعندئذ نجد أن القافية هى الأخرى تلعب دوراً واضحاً فى هذه الغنائية ، سواء كان تكرارها منتظماً أو غير منتظم ، إذ يتبين أن من أهم وظائفها إبراز الخطورة الدلالية لبعض الكلمات ، وتسوير حدود الجملة الشعرية فى أحيان كثيرة . فإذا ما جادت القافية بشكل اختياري متحرر من ضغوط القالب التقليدى - كما هو الحال لدينا فى شعر التفعيلة ، مثلاً - لم تكن مجرد تنشيط للتيار الغنائى فى القصيدة ، وإسهام فى تحديد إيقاعها الخارجى المتنوع ، بل تجاوزت ذلك إلى وظيفة دلالية هى تحديد مركز الثقل بين الدوال ، بما تعقده من مسافات زمنية تسهم فى تكوين البنية الإيقاعية ، المرتبطة - كما ينبغى أن لانملُ من التكرار - بالبنية الدلالية

العامّة للقسيده .

أما " درجة النحوية " فهي مصطلح توليدي اقترحه أولاً تشومسكي " كطريقة منظمة لتحديد نوعية الانحراف اللغوي غير مقولات شكلية مضبوطة إذ يقول : " إن النحو المناسب وصفيّاً ينبغي أن يقوم بتشغيل كل تلك الفوارق على أسس شكلية . أن يميز بين الجمل المكونة بطريقة سليمة تماماً وبين تلك التي لم تتولد من نظام القواعد النحوية .. بالإضافة إلى فصله بين الجمل المتولدة بمخالفة المقولات الفرعية التي تنشأ بالانحراف عن قواعد الاختيار ، ويبدو أن الجمل التي تكسر قواعد الاختيار المتعلقة بخصائص المعجم على " مستوى أعلى " أقل قابلية للتقبل ، وأصعب درجة في التأويل من تلك التي تتعلق " بالمستوى الأدنى " . ثم يمضي في تحديد درجات الانحراف بتقسيمه إلى ثلاثة أنواع رئيسية :

* إنحراف ناجم عن خرق مقولة معجمية .

* أو ناجم عن التوتر في ملمح يرتبط بمقولة فرعية محددة .

* أو متولد عن الصراع مع ملمح متصل بمحور الاختيار .

وهكذا فإن النظرية التوليدية تقدم لنا تصوراً واضحاً عن مستويات الإنحراف يندرج في إطار الوصف البنيوي ؛ حيث يتولى علم الدلالة مسئولية التأويل فيما بعد . ويتخذ علماء الشعرية هذا الأساس اللغوي متكاً لإقامة تصور مماثل عن

"درجة النحوية الشعرية" ، يستثمر مقولات كل من " تشومسكى " و"جاكوبسون" قبله فى حديثه عن " نحو الشعر " ، بحيث ترتبط درجة النحوية بنسبة التعقيد فى النسيج اللغوى ودرجة الصعوبة فى تأويله . وبهذا تكتسب الشعرية طابعاً تجريبياً لا تتمثل وظيفته - كما يقول " بيرويش " - فى إصدار الأحكام عن القيم الشعرية أو وضع قواعد للإنتاج الأدبى . وإنما تتجلى فى سعيها إلى تشكيل نحوه الخاص ، القادر على شرح الإجراءات المولدة للجمال الشعرية عبر أشكال الانحراف^(١٦) .

وإذا كان النحو التولىدى يميز بين درجات النحوية طبقاً لعدد وأهمية القواعد التى تخرج عليها ، فإن نظرية الشعرية تقوم باستكمال هذا التصور ؛ إذ لا تتصف الانحرافات بمستويات الصوتية والنحوية وخاصة الدلالية بمنظور سلبي ، بل تعتمد إلى وصف الآليات التى تنتجها بطريقة إيجابية عن طريق إقامة " نحو الشعر " ، ويتعين عليها حينئذ التمييز بين الأبنية الصغرى والكبرى ، إذ ترتبط هذه الأخيرة فى الدرجة الأولى بالأبنية السردية ، وبنسبة أقل بالمظهر الموضوعى للنصوص الشعرية القصيرة ، بينما نرى الأبنية الشعرية الصغرى تجد مجالها خاصة فى مستوى الجمال الشعرية للقصيدة ؛ إذ يتجلى الانحراف حينئذ عبر عمليات الوصف والإضافة والإسناد .

(١٦) جان دارك توماس : المصدر السابق ص ٥٧ .

وإذا كانت دينامية التعبير الشعري المعاصر تعتمد على "تفاقم" ظاهرة "كسر النظم" أو الانحرافات بمستوياتها المختلفة التى تحددها درجة النحوية ، فإن مجالات رصدها تتجاوز حالات التركيب اللغوى لتصب فى تحليل طبيعة الأبنية التخيلية المعقولة واللامعقولة ، وحالات الخروج عن الإعراف الشعرية السائدة ومداها . وهذا يمثل - مع غيره من المستويات - نوعاً من " البارومتر " الحساس الصالح لتكوين مقياس للأساليب تتولد عنه مجموعة من تقنيات التعبير الشعري ، بحيث لا يتم الربط الألى بين " الخرق والخلق " وإنما تحسب "مسافة الفجوة " المعنوية بين الدال والمدلول ، وهى التى يصفها الناقد الإنجليزي " بتسون " بقوله " كلما تنافرت مكونات الاستعارة ، عظم نجاح الشاعر عند بلوغ التألف . فعن طريق قفزة واثقة معنوياً يعبر الشاعر الفجوة ، ويعلن اتساق اللامتساوقات ، وتكون هذه لحظة انتصار ورضا تخلفه صعوبة مقهورة ^(١٧) . وبهذا فإن درجة النحوية الشعرية لاتقف عند المستوى النحوى ، بل تتعداه إلى حساب طرق توظيف العناصر الشكلية والدلالية البديلة فى الشعر ، بما يربطها بنيوياً بالدرجات الحافة بها .

Bateson, F. W. English Poetry: A Critical Introduction (١٧)
cion. London 1950. Pag 51.

وتعتبر " درجة الكثافة " تصعيداً لما يسبقها في هذا السلم ،
وهي ذات خاصية توزيعية بارزة ، وهذا يجعلها قابلة للقياس
الكمي والنوعي ، وتتصل أساساً في تقديرنا بمعيار الوحدة
والتعدد في الصوت والصورة ، وهذا يجعلها ترتبط بحركة
الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص الشعري .
كما أنها تتجلى في مظاهر تتعلق بالفضاء غير اللغوي للنص
وطريقة توزيعه . ويربط " جريماس " بشكل واضح بين درجة
الكثافة الشعرية وعدد العلاقات البنيوية في النص ، الأمر الذي
يتيح له أن يأخذ في حسابه " نوع التجربة " وبيتعد قليلاً عن
الشكلية ، فيرى أنه من الضروري أن نأخذ في اعتبارنا
المستويين المتوازيين للدلالة . على أساس إسقاط محددات
التعبير على نمو محددات المضمون وبالعكس ، وهذا يبلور إلى
درجة كبيرة الاختيارات المتاحة أسلوبياً لتنظيم النص الشعري .
فهذا الازدواج في الخطاب الشعري والعلاقات المتبادلة بين
مستويين تسمح له بتوصيفه عن طريق كثافته . على أن نفهم
الكثافة - كما يقول - باعتبارها عدد العلاقات البنيوية التي
يتطلبها تركيب الموضوع الشعري . ويمكن حينئذ أن نجعل
درجة الكثافة معياراً لتصنيف الأعمال الشعرية . ويتقاطع هذا
المعيار بدوره مع نمط الاختيار المتبادلين للمستويات

والأشكال المتصلة بالخطاب وفاعليته اللغوية^(١٨).

ومن النماذج الناجحة فى قياس معدلات الكثافة التخيلية فى لغة الشعر العربى ، خلال الفترة السابقة مباشرة على المرحلة المعاصرة ، ما قدمه الزميل الدكتور " سعد مصلوح " فى بحثه عن اللغة الاستعارية عند البارودى وشوقى والشابى . حيث انتهى إلى تحديد قياسها بالنسب التالية على الترتيب : ٢٧ ، ٣٢ ، ٥١ ، وهذا يثبت فى تقديره " وجود فروق جوهرية بين الشعراء الثلاثة فى استخدام اللغة التصويرية " ويشير إلى " تطور لغة الشعر العربى الحديث من غلبة اللغة التقريرية على اللغة التصويرية " عند الإحيائيين المجددين . حتى حققت درجة واضحة من الكثافة على يد أصحاب النزعة الرومانسية فى العصر الحديث ، ومن أبرزهم أبو القاسم الشابى^(١٩) . ويبقى

للنقد الأدبى بعد ذلك أن يبحث فى مدى دلالة هذه الكثافة الكمية للصور الاستعارية بقياس درجة انحرافها التخيلى ، وارتباطها بأحادية الصوت الشعرى أو تعدده ، وبقيّة علاقاتها البنيوية بعناصر الدلالة الكلية للنصوص المدروسة ، بما يسمح باستخلاص درجة الكثافة على المستوى الشعرى من هذا

(١٨) جريماى : المصدر السابق ص ٢٥ .

(١٩) سعد مصلوح : فى النص الأدبى . دراسة أسلوبية إحصائية . طبع النادى الأدبى الثقافى بجدة - ١٩٩١ من ٢٣١ .

المؤشر الأول ، ويقود بالتالى إلى التحديد النوعى لهذه الأساليب.

وقد نرى بعض النقاد يذهبون فى البحث عن الكثافة إلى ما هو أبعد من ذلك ، فيرى " چينيت " أن جوهر الشعر لا يكمن فى الصياغة اللغوية ، مع أنها هى التى تقوم باستقطابه ، وإنما فى شىء أبسط من ذلك وأعمق كما يقول . فى نوع القراءة التى تفرضها القصيدة على قرائها . هذا الوضع المثير الذى يتجاوز مجرد ملامح النطق أو الدلالة يضيف على جملة الخطاب الشعري - أو على جزء منه - هذا الحضور اللازم والوجود المطلق الذى كان " إلوارد " يسميه " البداة الشعرية " . وفى تلك الحالة فإن اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف عن بنيته الأصلية التى لا تتمثل فى شكل خاص محدد بصفات معينة ، وإنما فى حالة ؛ فى درجة من الحضور والكثافة التى يمكن أن تصل إليها أية متتالية لغوية ، بحيث تخلق حولها " هامشاً من البصمت " يعزلها عن الكلام العادى المحيط بها . وهذا يعنى - كما يرى " كولير - " أنه لا المقاطع الشكلية الإيقاعية ، ولا الانحراف اللغوى للبيت الشعري ، يكفیان لإنتاج بنيته أو حالته الشعرية الأصلية . فالعامل الثالث الحاسم الذى يمكن أن يمارس فعاليته ، حتى فى غيبة العاملين الآخرين ، هو التوقع العرفى ، هذا النوع من الانتباه الذى يتجه للشعر بفضل وضعه

المتميز في إطار المؤسسة الأدبية . فتحليل القصيدة من منظور الشعرية عنده يتمثل في شرح ما يدخل في هذه التوقعات العرفية التي تجعل اللغة الشعرية مشدودة لأهداف ووظائف مختلفة عن اللغة العادية . وتبين كيفية إسهام هذه التوقعات أو الأعراف في مضاعفة تأثير الوسائل الشكلية والسياقات الخارجية المتمثلة في النص الشعري ^(٢٠) . لكن يظل مفهوم الكثافة الذي يتجلى في المؤشرات اللغوية حضوراً وغياباً ، بما يشمله من تعدد الصوت والصورة وتراكبهما أكثر قابلية للقياس وفاعلية في تصنيف الأساليب من هذا التركيز على الحالة الشعرية "فوق اللغوية" .

فإذا وصلنا إلى مستوى "درجة التششت" أو التماسك في النص الشعري كنا حيال مظهره الكلي العام الذي تفضى إليه المستويات السابقة . وهو أكثر العناصر التحاماً بالخواص الجمالية النحوية والدلالية ، ومدى ما يتمثل فيها من ترابط أو تفكك بدور هام في إنتاج درجة التششت . ويرى النقاد أن مفهوم التماسك في النص الشعري كان دائماً من أبرز إشكاليات الشعر الغنائي ، وقد أصبح من أهم أعرافه المحدث . فإذا كان "الموقف التواصلى" للقصيدة يعتبر هيكلاً منظماً لوحاداتها

Culler, Jonathan: Structuralist Poetics. Trad. Barce-(٢٠)

المكونة فإن عملية القراءة تعتمد على هذه الوحدة المتناغمة ؛ لأن الفهم بطبيعته ينحو إلى إضفاء طابع كلى على النص . وقد تمثلت فكرة الكلية فى أشكال مختلفة عند النقاد المحدثين . فشدد " جاكوبسون " على ضرورة أن تكشف القصائد عن "سيميترية " فائقة على مستوى الوحدات الصوتية والنحوية ؛ وهذا ماقاد " ليفين " إلى نظريته فى المزاجية الشعرية . وتعتمد نظرية " جريماس " فى الشعر الغنائى كخطاب نوعى على أن القارئ يتقدم فى فهم القصيدة كلما استطاع تكوين وحدات تصنيفية موضوعية ، فى بحثه الدائب عن تجانس أربع مقولات تشتبك فيها وحدتان متعارضتان بقيم متعارضة طبقاً لمربعه الشهير ، وبطبيعة الحال فإن هذه الفرصية تتصل بأعراف القراءة والنمط الموضوعى الذى نسعى إليه عبرها . ويتحدث "تودوروف" عن القراءة باعتبارها تشكيلاً نمضى من خلاله إلى اكتشاف البنية المركزية أو الوسيلة التوليدية التى تحكم مختلف مستويات النص . وقد كان " بارت " معنياً بإقرار النزوع نحو الدمج والكلية باعتبارهما من صميم التوقع الذى كثيراً ماخيّب بفعل الأدب ذاته . لكنه يظل مع ذلك منبع التأثيرات التى ينبغى وصفها ، ويرى " كولير " أن طموح الكلية فى العملية التوليدية للنصوص يمكن اعتباره الصيغة الأدبية لقانون " الجشطالت " ، الذى يقضى بوجوب تفضيل النظام الأغنى القابل للتوافق مع

جميع البيانات، وقد أثبت البحث فى مجال التلقى الفنى أهمية النماذج وأشكال التوقع البنيوية التى تسمح لنا بتصنيف واختيار وتنظيم ما نلتقاه . إذ إن هناك أسباباً معقولة تجعلنا نفترض أنه عند قراءة قصيدة ما وتأويلها فإننا نبحث عن الوحدة الكلية لها، وأنه ينبغى أن تكون لدينا على الأقل مجموعة من الأفكار الأولية عما يؤلف هذه الوحدة . ويبدو أن النماذج الأساسية - كما يرصدها كولير - للوحدة الكلية فى القصيدة تتمثل فى أشكال متعددة ، منها الثنائية الضدية ، والتحول الجدلى لثنائية ضدية ، والانتقال من التضاد غير المحلول إلى عنصر ثالث ، وفى تجانس أربع وحدات ، أو مجموعة من الوحدات التى يضمها عنصر مهيم مشترك . أو فى مجموعة من الوحدات المنتظمة بنهاية متجاوزة أو موجزة . كل ذلك وغيره يمثل فروضاً ترضى القارئ ، إذ لا يستطيع تنظيم تأويل مناسب للنص ما لم يعتمد على أحد هذه النماذج الشكلية لأنواع التماسك (٢١) .

وفى مقابل هذا المفهوم المحدد للتماسك باعتباره حاجة تأويلية لدى القارئ ينهض مفهوم نصى آخر يراه مظهراً جامعاً يتم تصنيف النصوص طبقاً له . إذ لا بد للنص الأدبى أن يشف مبدئياً عن علاقات دلالية بين متوالياته . فخاصيته الجوهرية (٢١) كولير - المصدر السابق. ص ٢٤٢/٢٤٩ .

تتمثل فى اشتماله على بنية دلالية عميقة ومعقدة . وهذه البنية ذات مكون منطقى بارز يتمثل فى المظاهر التالية :

أ- منطقية العلاقة : فالنص يعدّ نحوياً متماسكاً بقدر ماتتوالى فيه الكلمات والجمل صادرة عن كلمات وجمل أخرى مترتبة عليها سببياً . سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو العميقة .

ب - منطقية الزمن : وتعدّ جزءاً محدداً من منطقية العلاقة يتصل بالنظام الزمنى للنص . فالأحداث تقع فى زمن ، والأفعال هكذا تكون شبكة زمنية ، وقد يتمثل ذلك فى حالات سردية ، أو فى بنية حركية أعمق .

ج - منطقية " الطوبوغرافيا " : إذ أن ماينطبق على الزمن يصح أيضاً بالنسبة للمكان الذى يتموقع فيه النص ، وتحدث فيه وقائعه الجزئية والكلية ، عبر مؤشرات مكانية متنوعة ، تتخلها تحولات ترتبط بالفضاء الكلى للنص .

د - منطقية الكيفية : فالنص فى جملة ، أو فى بعض وحداته ، يمكن أن يعتبر " زائفاً " ينتمى " للخيال البحت " ، أو أولياً مثل الأساطير ، أو حقيقياً كالتاريخ ، أو ممكناً احتمالياً كالنظريات وغيرها . وجميع هذه الخواص المرتبطة بطبيعة التجربة التى يتم التعبير عنها ، مضافاً إليها المنطق الوظيفى ، والإسنادى المتعلق بالافتراضات والتضمينات

وغيرها ، تحدد اشتقاق الأبنية العميقة للنص ، وما يترتب عليها من تحولات تتجلى في أبنيتها السطحية ^(٢٢).

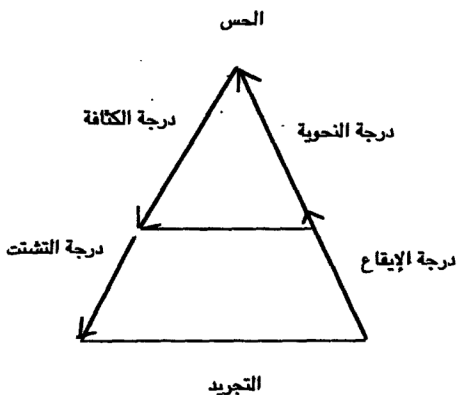
فدرجة التشئت ترتبط من ناحية بهذه المستويات المنطقية فاعلة عبر البنية النصية الكلية ، كما ترتبط بما يتخلله من اشارات تجذبه إلى وحدات نصية أسبق تتفاعل فيه وتعدد صواته ولهجاته مضاعفة من كثافته . ويحسن لتسهيل تحليلها توصيف النظام المقطعى للنص ، واتخاذة أساساً لرصد العلاقات . ويلاحظ حينئذ أن القصيدة العربية المعاصرة لم تكرر أشكالاً مقطعية منظمة تتصل بأطوال محددة ، وهذا أضفى عليها قدراً كبيراً من السيولة والتلقائية . فعندما نشرع في قراءة قصيدة ما لا نستطيع أن نتوقع طولها ، ويتعين علينا أن ننتظر إلى نهايتها كي نتمثل نظامها المقطعى ، ومدى ما يتراعى خلاله من تراكبات تتعلق بالأزمنة والمواقف والإشارات ودرجة تشئتها أو تماسكها . ومن المعروف أن الضمائر والظروف وأدوات العطف تقوم بدور مهم فى هذا التسلسل . وإن كانت القصيدة الحداثية ، على ما يرى علماء النص - قد كسرت هذه الخاصية بوضوح . إذ تتميز بخلوها من الروابط ، ويظل تماسكها مرتبطاً بالبنية الدالية العميقة فحسب ، وهذا يقتضى

(٢٢) جان جاك توماس : المصدر السابق ص ٨٣ .

أن نعثر لتحليلها على عدد محدد من الوحدات الدلالية ، أو المقولات المتماثلة فى النص ، باعتبارها تمثل الحد الأدنى لوجود التشاكل فيه . وفى كثير من النصوص الشعرية المحدثة لايتوفر لنا فى واقع الأمر سوى هذا الحد الأدنى . وعندئذ نجد أن تصنيف الوحدات المقطعية لايكفى لملاحظة درجة التماسك الحقيقى للنص ، بل لابد من البحث فى بنيته العميقة عن النظم السردية والمنطقية التى تسمح بتقديمه بشكل ما ، وهذا يضطرنا لاستجلاء نظم هذه العناصر وتصنيفها على مستوى البنية الكلية للنص . وعندئذ تصبح الكيفية التى تتحقق بها تلك العملية معياراً من معايير تنميط النصوص . وقد لوحظ أن النص الشعرى الحدائى عموماً يتميز بدرجة تشتت عالية ؛ إذ يقيم تبادلات متعادلة لاتكاد تحقق تخالفاً وظيفياً أبعد من مجرد التقابل ، بينما يتميز النص الكلاسيكى بتسلسله الخطى التركيبى الذى يمضى فى هيكل منطقى محدد يجعل التعالق بين المتتاليات والمقاطع يتم فى بنيته السطحية المباشرة (٢٣) . وبين هذين الطرفين يمكننا أن نرصد درجات عديدة من نسب التشتت والتماسك موصولة بمايكونها من درجات الإيقاع والنحوية .

(٢٣) فان ديجك : المصدر السابق ص ٢٦٤ .

فإذا بلغنا الدرجة الخامسة والأخيرة من سلم هذه المنظومة الشعرية القصيرة ، وهى المتصلة بدرجة التجريد والحسية ، وجدنا أنها بدورها محصلة مركبة للدرجات السابقة ، بالإضافة إلى ارتباطها بمعامل جديد لم تتمكن الدرجات الأخرى من أدائه بشكل مباشر ، مع مراعاة التخالف فى الاتجاه بينها ، وذلك لأن درجة الحسية تتعلق إيجابياً بدرجتي الإيقاع والنحوية . فكلما كان الإيقاع خارجياً واضحاً والنحوية مكتملة مستوفاة كانت الحسية أبرز . فإذا أمعن الإيقاع فى التلاشى الظاهرى وشارف عوالمه الداخلية المستكنة ، وتضاطت درجة النحوية بغلبة وجوه الانحراف على السياق فى مستوياته المختلفة مال الخطاب الشعرى إلى تناقض ظواهره الحسية واقترباه من التجريد . وعلى العكس من ذلك نجد تعلق درجة الحسية بدرجتي الكثافة والتشتت يَمْضى بشكل متخالف عكسى . فزيادة الكثافة والتشتت يؤديات إلى وضع مجانس للتجريد إلى حد ما ، بينما تسمح الكثافة المخففة والتماسك الواضح للخطاب الشعرى أن يتجسد فى نسقه الحسى الملموس دون صعوبات لافتة . ويمكن التمثيل البصرى لهذا النموذج بشكل مثلث هرمى تحتل الحسية فيه الذروة ، ويقع التجريد فى القاعدة ويمضى ضلع الإيقاع والنحوية فى تصاعد ، بينما تتجه الكثافة والتشتت إلى التناقص هكذا :



أما المُعامل الجديد الذى نود أن ندرجه فى مجال هذه الدرجة الأخيرة فهو أمر يرتبط بالمدلول الشعري ونوع الدوال فى الآن ذاته ، كما يتصل بالخاصية الإشارية لهما ، وهو لا يدخل عادة فى التحليل الشكلى للتقنيات الشعرية ، الأمر الذى ينتهى به إلى الإهمال مع خطورته الواضحة فى تكييف التعبير والفهم . وأقصد به طبيعة التجربة الشعرية التى يمثلها النص ، وهل هى تجربة حسية مشاكلة لتجارب الواقع الحيوى الملموس ، يتم تقديمها باعتبارها كذلك ؟ أى بتضافر مجموعة من الإشارات الدالة التى تحيل على " نموذج الواقع الخارجى " أم

أنها تجربة مغيبة تنمحي فيها دلائل الحيوية الحياتية
المجسدة؟ وإذا كان توصيف التجربة بهذه الخواص الحسية أو
التجزيدية إنما هو نتيجة لمحصلة أليات التعبير التي يتم
اختبارها في المستويات السابقة، فإن بوسعنا أن نضيف إليها
إجراءً آخر ربما كان المدخل المبسط لها ، ويتمثل في اختبار
درجة الحسية والتجريد في الدوال ، أى في معجم الشعر
وحقوله الدالية المنظمة . مع مراعاة طبيعة المسافة بين الدال
والمدلول ، فكلما كانت قصيرة مباشرة تأكد هذا الطابع
الحسى، وكلما اتسعت لتشمل ألواناً من الترميز والتخييل
وفقدت التصاقها بالمعنى الواحد مالت إلى جانب التعدد
والتجريد . فالكلمات الحسية في شعر الغزل الصريح مثلاً تحيل
على تجارب حسية مشحونة بشهوة الحياة وشبق الفرائز ، بينما
نجدها هي ذاتها - تقريباً - وقد أضحت في الشعر الصوفي
مجرد رموز لحالات من مواجد الروح التي تعز على التعبير
الصريح، ومعنى هذا أن حسية المعجم إنما هي مجرد مؤشر
ينبغى اختباره في ضوء مايسفر عنه من مدلول ، دون أن تقوم
وحدها بدور المُعامل الحاسم في تحديد درجة الحسية، وهنا
يتجلى الطابع المركب البنيوي لهذا السلم المقترح ؛ إذ إن
الدرجات الأربع السالفة هي الكفيلة بالتحديد الصحيح لمدى ما
يتمثل في الخطاب الشعري من حسية شاملة أو تجريد نسبي .

٤- جدولة الأساليب الشعرية :

عندما تتمثل الخارطة الشعرية العربية المعاصرة فى فضائها الشامل طبقاً لسلم الشعرية المتدرج نلاحظ مبدئياً أنها تنقسم فى جملتها إلى مجموعتين أسلوبيتين تقوم بينهما فروق أسلوبية حادة يصل تراكم الدرجة فيها إلى اختلاف النوع . نطلق على المجموعة الأولى منهما مصطلح " الأساليب التعبيرية " ، استجابة لمفاهيم التعبير والتوصيل التى شرحناها فى التوطئة السابقة . كما نطلق على المجموعة الثانية تسمية " الأساليب التجريدية " إشارة إلى المأزق التعبيرى الذى تصل إليه من ناحية ، وإفادة من التقسيم المناظر فى الفنون التشكيلية المحدثه من ناحية أخرى . دون أن يكون لهذين المصطلحين " تعبيرى " و " تجريدى " دور قيمى أكثر من مجرد توصيف موقعهما على مختلف درجات السلم المشار إليه . وتنقسم كل مجموعة إلى أساليب فرعية تشترك فى الخواص الأساسية الكلية، وتختلف فى الطابع المميز لكل منها طبقاً لتشغيل عامل مهيمن أو أكثر على غيره من العوامل المندرجة فى هذا السلم ذاته . على أن يظل عدد الأساليب الفرعية مفتوحاً للبحث التطبيقى على أنماط الأساليب التى يبتدعها الشعراء وقدرتهم على المزج بين العناصر المختلفة وتوظيف التقنيات الشعرية المتعددة . ويلاحظ أن هذا التقسيم يقترب

إلى درجة كبيرة مما انتهى إليه بحدسه الصائب بعض منظرى
الشعرية العربية الحديثة من توزيعها على دائرتين رئيسيتين
تسمى الأولى " شعرية الحضور " والثانية " شعرية الغياب " ،
وبالرغم من طرافة هذا التقابل الرشيق بين الحضور والغياب
وجدلهما البنيوى اللافت ، وألفة عبارة " الغياب " فى حديث
"إيكو" مثلاً عن " البنية الغائبة " ، ومايورده " كولير " من
أبيات الشاعر " أشبرى " التى يصف فيها شعره بأنه :

" لا يترك سوى انطباع مرّ بالغياب

وهو يتضمن حضوراً ، كما نعرف ، مهما كان هادئاً

بالرغم من ذلك ، هى غيابات جوهريّة " (٢٤) .

مع ذلك فإن مصطلح " التعبيرية " أكثر تقنية فى تقديرى ،
وأشد ارتباطاً بنظرية الشعرية وتمثيلاً للتدرج التصنيفى لاسلمها
من كلمة " الحضور " الأدبية وماتعكسه من ظلال سلبية على
قسميها " الغياب " .

وإذا كنا قد درجنا على القول بأنه لامشاحة فى الإصطلاح ،
فإن هناك حاجة حقيقية لتبينة كلمات نقدية خاصة كى تتحمل
دلالات عرفية مضبوطة . وكلمة " التعبيرية " التى يستعيرها
النقد الأدبى المعاصر من قاموسه القريب ، ويبحثها من جديد ،
تطلق الآن على الدرجات الأولى من سلم القيم الجمالية التالية

(٢٤) كولير - المصدر السابق. ص ٢٤٣.

مباشرة للمؤشرات اللغوية النصية، ثم تمضى هذه القيم نحو تحقيق درجات أعلى فى مبادئ التوهم التمثيلي " للأدب وتركيبه الرمزي التخيلي " باعتبارها من صميم التجليات الشعرية الناجمة عن توظيف الخطاب الأدبي . فالتعبيرية خاصية ونتيجة شعرية معاً لهذه اللغة الأدبية ، ترتبط بالإمكانات العقلية والشعورية الماثلة فى تجربتنا الثقافية . لكنها على عكس التأثيرات التخيلية والرمزية لاتقع بذرتها فى منطقة اللاشعور، بل يتمثل فضاؤها فى الإنارة - غير المتوقعة - لما هو شعورى ومعتاد ، بفضل فريدة آليات التعبير، ومجال الفاعلية الجمالية لهذه التعبيرية يتمثل فى تحرير الوعى بالقيم العقلية والشعورية كما شرحه الشكليون الروس . وهذا يجعله يضيف طابعاً عاطفياً على الحيات المنطقى الغالب فى التعبير التواصلى ، الأمر الذى يعكس علاقة الدلالات الإشارية بالدلالات الإيحائية الفنية . وعلى هذا فإن نمط الشعرية المسمى بالتعبيرية هو الذى تنتجه أشكال اللغة الأدبية المؤسسية بلون من المعايضة غير المباشرة أو المعهودة ؛ إذ تقدم نوعاً من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعبرة ، وتفعيل معقول لآليات التوازي والاستعارة والترميز بشكل يودى إلى الكشف عن التجربة فى مستوياتها المتعددة التى قد تصل إلى أبعاد رؤيوية، لكنها تظل تعبيرية الحقيقة المكنونة ، المعطاة فى الصيغ اللغوية ، والصناعة لتجربة

ومع التسليم بضرورة انتظار التعرف التجريبي على مسار وتقلبات الشعرية العربية المعاصرة، إلا أنه يبدو من النظرة العامة أن خط التطور البارز فيها يتمثل في التقلص المتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية، الأمر الذي يؤدي إلى لون من "تغريب الشعر" لا يخطئه الفحص النقدي السريع. كما يبدو أن مساراً قريباً من ذلك قد سبقنا إليه الشعر الغربي منذ حاول "فيرلين" - وتبعه في ذلك بعض المبدعين والنقاد العرب - "لئ رغبة الفصاحة" على حد تعبيره وكان هذا من خلال زيادة معدلات الانحراف، وتغليب الإيحاء والرمز على التصريح فتعطى القصيدة مجرد إشارات مركزة يتعين على المتلقى إكمالها وتنميتها في داخله. الأمر الذي قاد إلى تراجع الاتجاهات التعبيرية، وهو مسار فني عام عززته تيارات الفنون التشكيلية والنحت والعمارة، ويترتب على ذلك ارتفاع درجة الكثافة الفنية، وزيادة معدلات الإبهام والغموض الدلالي الناجم عن التششت، وتفاقم مشكلة التغريب مع الجمهور. إذ إن ارتباط الكثافة بتزايد الاعتماد على تفجير الطاقة الإيحائية البعيدة للتعبير، يعني ضرورة مشاركة المتلقى في توليد المعنى الذي لا يُعْرَضُ أبداً بشكله المحدد الواضح، (٢٥) جارثيا بيريو - المصدر السابق ص ١١١.

بل يقدم دائماً بطريقة ملتبسة . ولما كان هذا النمط لا يتميز دائماً بالقدر الكافى من الذكاء والخيال والمراس الفنى فإنه سرعان ما يشعر بأنه خارج اللعبة الدلالية ، وأن الخطاب الشعرى ليس موجهاً له ، وهذا يؤدى إلى انحصار رقعة الجمهور فى مجموعة الفنانين القادرين على تنمية الإحياء والإسهام فى خلقها . وبهذا نصل إلى مظهر واضح تتجلى فيه الفردية الفنية بشكل بارز ، ويصبح من الضرورى البحث عن بقية معالمها فى خواص اللغة الشعرية ذاتها ، وقدرتها على إثارة الاستجابات الجمالية فى ظروف ثقافية خاصة ؛ الأمر الذى تتولى الأسلوبية النقدية عرضه بطرق تقنية محددة (٢٦) .

وكما كانت التعبيرية الألمانية بالأمس القريب ، خاصة فى الفنون التشكيلية ، إيداناً بالانتقال إلى المرحلة " الكوبية " والعبور منها إلى " التجريدية " فإن الحداثة الشعرية فى الحركات الطليعية العالمية كلها قد تجاوزت مرحلة التركيز على الإيقاع الموسيقى فى النوال ، والتلون الانفعالى للمدلولات ، لتثوير وسائل التعبير اللغوى فى نفس هذا الاتجاه التجريدى ، والتباعد عن التماسك المنطقى والنحوية التقليدية ، الذى يعلن قطيعة حادة مع النزوع الرومانسى ، ويترك جماليات المباشر المماثلة فى المزج التعبيرى المنبثق من أعماق التجربة (٢٦) بوسونيو - المصدر السابق ص ٥٧٩ .

المعيشة ليدخل فى دائرة التجريب الجرىء ، مختبراً مجموعات البدائل الرمزية التى تخف درجة شفافيتها حتى تصل إلى تقديم شبكة معقدة من الدوال ، ترمز بشكل أيقونى لمد لولات بعيدة عما كانت تحمله الكلمات الطبيعية . وهذا يؤدى فى نهاية الأمر إلى تفريغ التعبير من طاقته فى استثارة نكهة التجربة المشار إليها تخييلياً فى الواقع وإلى توغله فى منطقة التجريد .

وقد اتسمت هذه " الأساليب التجريدية " بخاصية جوهرية هى تزايد العناصر اللامعقولة ، المستعصية على الفهم المباشر فيها ، الأمر الذى يجعلها تختلف جذرياً عما كانت عليه الأساليب التعبيرية السابقة . فهناك ، كان بوسعنا أن نرقب الموضوع المحورى للقصيدة وقد استقطب حوله بطريقة ملموسة شحناته العاطفية فى تجلياتها التصويرية ، فهو الذى يضمن هيكل النص وينسج حوله مختلف الدوائر التعبيرية . أما الشعر التجريدى فيتميز أساساً بتحطيم الموضوع . هذا التحطيم الذى يفضى إلى تشذره وغيبته . وربما أطلق بديلاً عنه لوناً من الإحساس المبهم ، أو الإنفعال الخفيف الذى يبحث عما يتشياً فيه ، يطوف على مشاهد مادية أو فلذات موضوعية مشتتة تحتضن طرفاً من أثره أو رذاذاً يسيراً من عبقه . عندئذ تصبح المشاعر الضبابية وحدها هى " عمود الدخان " الذى تلتف حوله القصيدة . وحينما يجتهد القارئ الذى تعود على

القبض بيده على متكأ مادي يستند إليه فى صعوده ، لا يجد سوى هذا العمود الدخانى الذى يوشك أن يتركه كى يسقط فى فراغ القصيدة .

السؤال الذى يتبادر إلى ذهن قارئ الشعر التجريدى عادة هو : ماهى الحكاية ؟ وذلك لأن القصيدة التعبيرية قد عودت متلقيها على أن تحمل فى طياتها مؤشرات السباقية التى كان الشعراء الأقدمون يوجزونها فى كلمات سابقة عليها مثل " قال يمدح " أو " قال وقد مرّ ببستان " أو " قال رداً على هدية " إلخ . ووضعت القصيدة التعبيرية هذه المؤشرات فى عنوانها تارة ، وفى ذكر طرف من الأحداث أو الأشخاص تارة أخرى ، بحيث يستطيع المتلقى دائماً أن يبنى فى تصويره دلائل الموضوع الذى تشير إليه بشكل ما . وإذا لم يكن هذا " الذكر " حالة واحدة ، فإن الأسلوب التعبيرى المعتمد على شعرية الحضور ليس نمطاً واحداً ، بل يتراوح بين الوضوح الفج والالتباس الشيق ، بين الوحدة والتعدد ، ومختلف درجات الخفة الأخذة فى التكاثر والتماسك الناشب فى جنور التشئت ، لكنه يظل ذكراً على أية حال . فإذا ما وجدنا القصيدة وقد انتقلت نوعياً إلى تقنيات التجريد ألفيناها حريصة على الإضمار ، عندئذ لايفصح العنوان عن شىء محدد ، ولا تفضى الإشارات إلى موضوع موحد يمثل تياراً يمسك أطراف النص . بيد أن هذا

الإضمار بدوره لا يصل إلى الحذف النهائي ، لا يمكن أن يكون غيبة تامة . إنه يتراوح بدوره فى مستويات عديدة ، فالإشارات متضاربة فى الظاهر ، والعلامات مختلفة الكثافة . لكن يظل " إضمار الحكاية " السمة المميزة الواضحة للقصيدة التجريدية المحدثّة . ويظل القارئ العادى الذى تعود على شعرية الذُكر يتسائل عن الموضوع وبدلاً من أن يحاول اجتهد نفسه فى اكتشاف حكاية بديلة تكمن تحت السطح المشتت يغضب من الشعر ويهجره . وقد كان بوسعه مع قدر من الأناة وإعادة القراءة وبناء الشواهد من مواقعها الخفية، أن يآلف الإبهام ويتمرس بتجاوزه . ويصبح كما يقول أحد النقاد الأسلوبيين كمن دخل إلى إحدى دور السينما بعد بداية العرض فأخذ يتلفت حوله ليسأل من يجلس بجواره عما حدث . لكنه يمسك نفسه ويجتهد فى التقاط الخيوط والتعرف على الشخصوس، حتى يتمكن من تفسير الحركات والعبارات وفهم الأحداث ، ويتجاوز بذلك موقف " الذى وصل متأخراً " ، وبهذا فإن الفارق بين الأنواع الأسلوبية لا يعتمد على طبيعة التكوين النصى فحسب ، بل تدخل فيه درجة كفاءة التلقى وقدرة القارئ على تعويض الوقائع المضمرة وتخيل الأبنية العميقة للقصيدة ، الأمر الذى يندرج فى نظرية التوصيل . إذ يظل بوسع المتلقى اليقظ أن يلتقط بحدسه ، ولو بشكل مبهم ، ما يريد الشاعر أن ينفثه من مظاهر

الانفعال البديلة للحكاية ، ولو كان ذلك بطريقة ضمنية لامنطقية .
من هنا نجد أن عملية تحطيم الموضوع فى الشعر التجريدى ،
مثل غيبة المحاكاة فى الرسم تعتبر ظاهرة للفردية المهيمنة على
الفن الحديث . فإحساس الشاعر المعاصر بذاته أشد وطأة -
فيما يبدو - مما كان عليه الرومانسيون ، لكنه لايعرض نفسه
بسذاجة ووضوح مثلهم ، بل ينحو إلى اصطناع الأقنعة
والتراعى خلف الضمائر العديدة المراوغة . فالشاعر بالرغم من
أنه لايزال يتحدث عن نفسه ، ربما بأكثر مما كان يبحث عن
محور موضوعى متشذر ، كى يقيمه على مسافة مضبوطة من
فرديته المفرطة ، هذا المحور يتكون عادة من أمشاج مشتتة فى
الظاهر ، وإن كان يجمعها فى حقيقة الأمر أنها كلها مجرد
ترميز لعالمه " ، والمهم فى جميع الأحوال هو انفعاله الذى يظل
ماثلاً باستمرار وممسكاً للنص من الوقوع ، مهما كانت
الأقنعة التى يتوارى خلفها كثيفة أو معتمة .

وهناك خواص أسلوبية تقنية متعددة يتميز بها هذان
النوعان من الشعرية التعبيرية والتجريدية نرجى الحديث عنها
حتى ترد فى سياقها الطبيعى عند تحليل نماذجها الشعرية.
حتى لايتحول إلى فروض متعسفة نبحت لها عن شواهد
مطبوعة . ونكتفى الان بخطوة إجرائية أخيرة تتمثل فى طرح
بقية هذا التصور المبدئى للخطوط الرئيسية فى الأساليب

الشعرية العربية المعاصرة . وإن كنا قد لاحظنا أن التقسيم الأول النوعى ليس قاصراً على الشعرية العربية ، بل يمثل اتجاهات إبداعية عامة ، مرتبطة بفلسفة العصر ومنظومة التطور الشامل فيه ، فإن التنوعات الفرعية ، ربما كانت استجابة أدق لخواص الثقافة العربية المائزة ، وماتحفزه الذاكرة المبدعة من مسارات تتفاعل مع الواقع بكل مكوناته وآليات نموه الدائب . وينبغى أن نلاحظ أن التيار التعبيرى لم يبدأ - بطبيعة الأمر - فى منتصف هذا القرن فى الحقبة المعاصرة . وإنما يمتد بتجليات مختلفة فى الشعر العربى منذ مطلع فترة النهضة والإحياء على الأقل ، وأن بوسعنا أن نشير بإيجاز إلى فرعين منه على وجه الإبداع اليوم ، إلا إنهما لايزالان يشغلان مساحة - وإن تكن محدودة الفعالية فى فضاء الإبداع اليوم ، إلا أنهما ينتظران التصنيف . وهما " الأسلوب الخطابى " الذى يتبلور حول النزعة الموسيقية الرنانة وغلبة الاتجاه العاطفى الجماعى ، وإيثار المبالغة المثيرة . و " الأسلوب الغنائى المهموس " الذى انبثق فى الشعر الوجدانى ليتوازن مع النوع الأول ، وتميز بسيطرة النغم الشجى عليه ، وطغيان النزعة الذاتية فيه ، وجنوحه إلى اجترار الصدق فى التعبير عن التجربة . وقد دلّت المؤشرات النقدية على أن هذين النوعين يستأثران بقابلية كثير من القراءة ، وإن كانا قد أصبح هامشين إلى درجة كبيرة ، إذ

أخذت التنويعات الأسلوبية الجديدة تحتل بؤرة الإبداع فى التعبير عن الوعى الجمالى بالفكر الشعرى .

والفرضية النظرية التى يطرحها هذا البحث تمهيداً لاختبارها تجريبياً تقترح توزيع الأساليب التعبيرية فى الشعر العربى المعاصر، وجداولتها طبقاً لدرجات القيم الشعرية المشار إليها فى أربعة تنويعات أسلوبية نختار لها الأسماء الاصطلاحية التالية :

١- "الأسلوب الحسى"

- ويتحقق فيه نسبياً أعلى درجة فى الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين ، كما يتميز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس فى درجتى الكثافة النوعية والتشئت ، ويمكن أن نمثل له مبدئياً بالجزء الأكبر من إنتاج "نزار قبانى" الذى يتمتع تبعاً لذلك بمعدلات مقروئية عالية ، ويرث هذه الملامح عن بعض شعراء الجيل السابق عليه خاصة "إلياس أبو شبكة" ، ويمضى معه فى الاتجاه ذاته - بتنويعات يسيرة - عدد آخر من الشعراء المعاصرين .

٢- "الأسلوب الحيوى"

وهو يركز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة . لكنه

يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبياً لتشمل بقية القيم الحيوية . ومع أنه ينمى درجات الإيقاع الداخلى بطريقة أوضح فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحوية ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنوع دون أن يقع فى التشتت ، ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية تحتفظ بكل طاقتها التعبيرية ، وقد يميل إلى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة ، ويمثل هذا الأسلوب الذى يتمتع بمقروئية عالية متميزة نوعياً شعر «بدر شاكر السياب» فى جملته ، وأمل دنقل ، وأحمد عبد المعطى حجازي وغيرهم من الشعراء المعاصرين على اختلاف فى درجة الحيوية والفروق المائزة .

٣ - "الأسلوب الدرامى"

ويتجلى فيه أساساً تعدد الأصوات والمستويات اللغوية ، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه . ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكثيفة إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة ، إلا أنه يتميز بنسبة تشتت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيرى ، ويمثله فى تقديرى شعر صلاح عبد الصبور فى جملته ، ومحمود درويش فى بعض مراحلهِ وعدد آخر من شباب المبدعين العرب .

٤- "الأسلوب الرؤيوى"

. وتنحوفيه التجربة الحسية إلى التوارى خلف طابع الأمثلة الكلية ، وهذا يؤدى إلى امتداد الرموز فى تجليات عديدة ويفتر الإيقاع الخارجى بشكل واضح ، ولاتنهض فيه أصوات مضادة . بل تأخذ الأقنعة فى التعدد ويمضى باتجاه مزيد من الكثافة والتشتت مع التناقض البين لدرجة النحوية ، وتنحو شبكة الصور لنسج غلاف يشف عن رؤى كلية بارزة ، ويمثله شعر عبد الوهاب البياتى فى جملة و خليل حاوى ، وجزء مهم من شعر سعدى يوسف وغيره من الشعراء المعاصرين .

ويلاحظ أن توصيف هذه الأساليب يحاول أن يقارب الشعر ذاته ، لأن تجربة كل شاعر تحتل العبور من منطقة تعبيرية إلى أخرى بنسب متفاوتة ، كما يتجلى ذلك مثلاً عند محمود درويش الذى انتقل فى الأعوام الأخيرة فيما يبدو إلى الشعر الرؤيوى ، بينما كانت بداياته قريبة من عتبة الحسية المباشرة . كما نجد أن نزار قبانى بدوره قد شارف الأسلوب الدرامى فى بعض قصائده السياسية، وأخذ يقترب من منطقة الرؤيا فى إنتاجه الأخير ، وإن كانت البؤرة المستقطبة لشعره مازال تقع فى المنطقة الحسية . كما نلاحظ أن توزيع درجات الشعرية^١ هذه التنوعات التعبيرية لايحقق بطريقة آلية ، غالباً

ما تتضارب المؤشرات ، الأمر الذى لا يكشف عنه سوى التحليل التجريبي للنماذج . أما مجموعة الأساليب التجريدية - وهى تتبثق - فى تقديرى - عند تجاوز الحد الوسط فى درجات السلم الشعرى ابتداء من الإيقاع إلى التجريد - فتتقسم مبدئياً إلى نوعين :

١ - "التجريد الكونى"

- وتتضاعل فيه درجات الإيقاع والنحوية إلى حد كبير ، مع التزايد المدهش لدرجتي الكثافة والتشئت ، ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونية باستخدام بعض التقنيات السيريلية والصوفية الدنيوية . ويتحطم فيه الموضوع وترتفع درجة الصورية اللامعقولة . ويمثله أساساً شعر " أدونيس " فى جملته مع كوكبة أخرى من الشعراء المعاصرين بالانتقال إليه مثل «قاسم حداد» ، أو البدء به مثل بعض شباب الشعراء .

٢ - "التجريد الأشراقى"

وهو يقع أيضاً على خط عرض الاتجاه السابق بالنسبة لسلم الدرجات الشعرية ، مع التباس أوضح بالنزوع الصوفى الميتافيزيقى ، والامتزاج بمعالم وجودية تختلط فيها الأصوات المشتبكة والرؤى المبهمة ، مع نزوع روحى مشرقى بارز يعمد

إلى التغريب فى التراث الفلسفى بدلا من التغريب فى التراث العالمى . ويمثله عفيفى مطر وسعدى يوسف فى مرحلته الأخيرة وغيرهما من الشعراء العرب المعاصرين .

أما تسكين بقية الشعراء المعاصرين فى أحد هذه الأساليب التعبيرية أو التجريدية ، خاصة من شعراء " قصيدة النثر " ، حيث تقوم غيبة الإيقاع الخارجى بدور مهيم على بقية مؤشرات السلم الشعرى ، فإن التحليل الأسلوبى التجريبي هو الذى يكشف عملياً عن مدى اتساع هذه التنويعات لهم ، أو ضرورة اقتراح مواقع جديدة تدخل فى جملتها فى هذا الإطار العام الذى ينبغى أن يتسم بالمرونة وقابلية التعديل ، الأمر الذى يقتضى إعادة الجدولة عند كل مرحلة بطريقة ديناميكية ، لايتصلب فيها " نموذج الواقع " حيال تحولاته الدائبة ، ولايفوتنا مايبو ظاهرياً من تماسك المنظور عن خاصية التعدد الجوهرية فى مادة الشعر ورؤيته ، مهما تذرعنا بروح المنهج العلمى وحاولنا التشبث بمنطقه الشكلى .

اللمس بالشعر وشعرية الحس

يقول نزار قباني في ديوانه الأول " قالت لى السمراء " الذى صدر منذ نصف قرن ، وكان فى الحادية والعشرين من عمره :
إذا قيل عنى " أحس " كفانى
ولأطلب " الشاعر الجيدا "

فيستدعى بهذه الصيغة المائلة فى ذاكرة الشعر العربى " كفانى " ولم أطلب " أبيات جدّه الأول - الملك الضليل - وهو يقول :

ولو أنما أسعى لأدنى معيشة كفانى - ولم أطلب - قليل من المال
ولكنما أسعى لمجد مؤثّل وقد يدرك المجد المؤثّل أمثالى
فوجدنا حيال صورتين عن الذات ونموذجها المثالى :

أولاهما : من الوجهة التاريخية تجذّرت فى أعماق المخيلة الجماعية للشاعر العربى ، وتأسس فيها وعيه بالفعل ، وعلاقته بالكلمة ، فالعيش الذى يقترن بشىء من الثروة يظل فى الرتبة الأدنى مهما بلغ من الدعة والنعيم ؛ إذ أن مايرقى إلى مستوى النموذج الرفيع يتمثل فى تلك الكلمة السحرية التى تلخص

تلقائياً ذروة القيم فى منظومة الإنسان العربى الفاعل، وهى "المجد". ومن اللافت، أن تظفر هذه الكلمة بحياة وديمومة لانظير لهما فى المعجم العربى، حيث لم تنزل بها الأقدار - على تبدلها - عن مكانتها السامية خلال العصور المتعاقبة . ولم تنل منها تحولات الدلالة بين شقى القداسة المستجدة بالإسلام والديوية السابقة عليه . فقد أثلها وأصلها الشاعر على جاهليته، أحوالها إلى حالة مثليةً مثلثة الثاء ، بادهة المثالية لاتقتصر عليه وحده ، ولايقف دونها همّه ، جعلها غاية مسعاه المتحرك ، ومجلس طموحه المشروع . فهو لاينالها بالنبل الموروث ، ولا العراقة المدعاة ، ولايوفرها له المال . بل الكد والسعى والإدراك. وإذا كان العيش الأدنى منخفض الرتبة والمقام ، فإن الدرجة العليا - وهى المجد - لامفرّ لها من أن تكون فى السماء. " فالمجد فى الأعالي " حيث يسكن الشعر والملك وماشاعت أحلام الإنسان فى الخلود . أما الصورة الثانية - العصرية - عن الذات الشاعرة ونموذجها المثالى كما يعترف بها نزار قبانى - فى محاكاة متواضعة وصادقة ، تجرح الوعى المتعالى بالزمن - فهى تكفى صراحة بالحسّ، ولاتتطلب الشعر الجيد الماجد . ترضى بنوع أدنى من حياة الفن ولاتسعى لنزاه المؤثثة العليا . تقف عند عتبة الإدراك فى منطقة

المعطيات الأولى وتقنع بملامستها . تعلن عن الاكتفاء والانكفاء ، وتعديل عن الطلب والسعى والحركة فى مدارج الشعر والفن . وسواء كان هذا الاعتراف من قبيل قراءة القدرات الكامنة فى صلب الإبداع ، أو النبوءة المستشرقة لمستقبله فلم يكن من نزوات الصبا أو طرائف الشباب ، إذ أن بوسعنا أن نضيف إليه التصريح الناضج الذى كتبه نزار قبانى بوعى بعد عشرات السنين، وهو يتأمل قصته فى الشعر ويحاول التنظير لرسالته قائلاً :

" إن وظيفة الفن - منذ رجل المغارة حتى عصر الإلكترتون - هى الملامسة ، فلكى يكون اللون لوناً لأبد أن يلامس العيون . ولكى يكون اللحن لحناً لأبد أن يلامس الأذن ، ولكى يكشف الصوت حجمه لأبد أن يلامس سطحاً ما ^(١) فيخلط بذلك بين السبيل والغاية ، بين القنوات المادية والوظيفة الجمالية ، ويجعل الشعر حينئذ مجرد " لمس بالكلمات " التى تتحول إلى أصابع ، وتختار مناطق الجسد القابلة للدغدغة والاستثارة بكل ما يميز به اللمس من مباشرة وحرارة وفعل، أى أن السعى الذى تعالى عند إمرىء القيس وتجرد حتى أضحى كلمة رفيعة تنتهى لديها جميع الأفعال قد أخذ مساراً عكسياً عندما تمثل فى قطب حسّ (١) نزار قبانى: قصتي مع الشعر . بيروت ١٩٨٦ صفحة ١٦٢/١٦٣ .

أولى ، يجربُه الطفل الرضيع وهو لم يفتح عينيه بعد ، عندما يمدُّ أصابعه الدودية ليلتمس ثدى أمه قبل أن يلتقمه .

لكننا فيما يبدو قد استبقنا فروض القراءة النصية لتتعجل بالنتيجة ، ومن الأجدر لنا أن نطرحها في شكل تساؤل أولى يرى مناقشتها المبكرة . فإذا كان هذا النزوع الحسى عند نزار حقيقةً بادية منذ الأربعينيات فهل تفرَّد بها حتى تعدَّ من كشوفه ومنجزاته ؟

وحتى لانمضى بعيداً عن دائرة الشعر المعاصر يكفي أن نستحضر الصرخة الرومانسية التى أطلقها أبو القاسم الشابى قبل ذلك بعقد واحد فى قوله : " إن الروح العربية - كما تعلن عن نفسها فى الشعر القديم - حسية لاتنظر إلى الأشياء كما تنظر إليها الروح الغربية فى عمق وتؤدة وسكون ... فهى لاتنفذ إلى جوهر الأشياء وصميم الحقائق ، وإنما همَّها أن تنصرف إلى الشكل واللون والقالب ، أو ماهو إلى ظواهر الأشياء أدنى من دخالها " (٢) .

هذه النزعة " الجوهرائية " فى رؤية الشعر كانت من أبرز تجليات ثورة التخيل الرومانسى التى أطلقها " جوته " فى

(٢) أبو القاسم الشابى: الخيال الشعرى عند العرب. تونس ١٩٨٢ ص ١٢١/١٢١ .

ألمانيا ، ونظر لها " كولريدج " فى إنجلترا قبل أن يردّها
العقاد - بنفس الكلمات تقريباً - فى نقده لتشبيهات شوقي ،
ويتغنى بها الشايبى تبعاً له . فهى إذن من مظاهر التحديث فى
نظرية الشعر العالمى قبل أن تكون نقداً عنصرياً يدين أدباً
قومياً ما . ونظلم الشعر العربى القديم إن طلبنا فيه إبعاداً
ميتافيزيقية جوهرائية مفرقة فى التخيل الرومانسى ، لكنها
كانت الطريقة الوحيدة لكسر تكلسه وخلخلة نمطية الإحيائية
الخطائية . كان لابد من هذه " الفروض الوهمية " المغذية
للتمرّد ، والقادرة على استشراف أفق التثوير عبر نقد الذات
وعيب الروح . بيد أن الحسية التى التمسها " نزار قبانى "
وحققها كما سنرى فى شعره ، كانت يقظة أخرى موازية ليقظة
الوجدان الرومانسى ومتممة لها . كانت بعثاً للاعتراف الواقعى
بالجسد الإنسانى ، ودعوة للحدّ من محاولات تغييبه تتضمن
احترام مطالبه والاعتراف بمشروعيتها . كانت - من هذا
المنظور - استثناءً يلتحم بتجربة أمرىء القيس ذاته ويفجر
غزلياته المكشوفة ، بقدر ما هى تنمية عصرية لمذهب عمر بن
أبى ربيعة وسلاة الحسين من الشعراء العرب ، لكنها تنتمى
فى الدرجة الأولى لوعى القرن العشرين المستوعب لمعطيات
التطور فى تجربة الفنون وجمالياتها . ولكى نضعها فى سياقها

الصحيح من ناحية الشعرية الأسلوبية، لابد أن نميز بين مظهرين لها :

أولهما : وظيفي يرتبط بمدى قدرتها على التعبير عن روح العصر الجديد وتحديث الحساسية الجمالية له ، ومواجهة المحرمات المتراكمة فيه . فهي بذلك تجربة ثورية إنسانية إلى حد كبير ، تقاوم الحس الخلقى المزدوج بين السر والعلانية فى عالمنا العربى ، لتضفى عليه قدراً من التماسك والانسجام . وتعد استجابة متفاعلة لموجة المواجهة الواقعية للمتغيرات الجديدة فى الحياة والفنون . فهي تسهم بشكل نشط فى بناء متخيل جديد ، مرتبط بمعطيات الحس وتجارب الشباب ، وتوجه خبرتهم المعلنة بمنطقة ساخنة أثارت السينما الوعى بها والإنتباه لها . خاصة فى الأفلام الغربية التى أخذت تمثل بؤرة اهتمام هؤلاء الشباب ، وهى تفتح أعينهم على فنون من الكشف المكبر، والتجسيد الكامل للحظات العشق، وارتعاشات الشفاه، وإغفاءات العيون، وتلامس الأيدي، وكما سنرى فقد انتقلت هذه التقنيات التعبيرية ذاتها إلى لغة الشعر ، على أن يقظة الجسد فى دور السينما كانت المعادل المكمل ليقظة الوجدان فى الشعر الرومانسى السابق . فمهما كانت الأناشيد الحلو التى بعثها شاعر مثل على محمود طه فى غزلياته وأغنيات ملاحية مفعمة

بمذاق اللذة الأبيقورية، إلا أنها كانت تتجمل بالاستعارة ،
وتتورأى خلف قناع شفيف يهرب من التسمية ، ويتلطف في
المداعبة ، ويقيم مسرح مجونه على خشبة غربية وفي شوارع
المدن الأوربية كي لا ينتهك حرمة البيت الشرقى المصون ولالفته
التي ينبغى أن تنتزه عن هذا " التدنيس " .

لهذا عندما كتب «أنور المعداوى» فى مجلة الرسالة الوقور
مقاله الاحتفالى بديوان نزار قبانى " طفولة نهد " عمد الزيات
إلى تحريف العنوان بخطأ مطبعى مقصود ليصبح " طفولة نهر "
ليدارى عورته ، ويخصف عليه ورقة الشجرة وينفيه من جنة
الصدق ، امثالاً للحس الخلقى المزدوج والتقاليد الصحفية
المهيبية ، ولكن اللهب الصغير الذى تمثل فى دال الديوان لم
يلبث أن أصبح حريقاً فى كراريس التلاميذ وصار علامة على
تمرد هذا الجيل واختلافه عن آبائه . كان ذلك إيذاناً بعصر
أدبى جديد لعبت فيه روايات إحسان عبد القدوس فى مصر
نفس الدور ، والنقطت - على طريققتها - الحساسية ذاتها لتعبر
بها عن هذا الوعي الجديد فى فن الرواية الملتحم بالسينما
والرافد لها فى الآن نفسه. فجماليات اللغة الشعرية تقدمت على
هذا النحو لتؤدى الوظيفة التى تضافرت مع الفنون الأخرى بها.
أما المظهر الثانى لهذه التجربة فهو تقني ، وهو الذى نود أن

نركز عليه وننفذ منه إلى الجانب الوظيفي الأول . وهو يرتبط بمدى ما يتمثل في أسلوبه من درجات السلم الشعري التعبيري . من إيقاع وانحراف وكثافة وتشتت . وإن لم نتناولها بهذا الترتيب النسقي كي لا تصبح مجرد برهنة نصية تشهد لفرضية مسبقة . وسنجد أن معالم هذا الأسلوب الحسي هي التي تحدد وظائفه الجمالية والاجتماعية معاً عندما تصلح لقياس كفايته الشعرية .

النعوت والتخييل :

يقول البلاغيون الجدد، إن إسناد النعوت التي تتمتع بنسبة واضحة من " الانحراف " أو " عدم المناسبة " - قياساً على الاستخدام النحوي المألوف في العبارة النثرية - يعد المدرج الأول للتخييل الشعري ، إذ يتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات المجاورة المكرورة مخترقاً تقنية التشبيه إلى نوع من التكنية المسجدة ، دون أن يبعد كثيراً عن الصيغ المستأنسة في التعبير الشعري .

ولنتأمل هذا المستوى التخيلي الأول في مجموعة النعوت المتحررة في مقطوعة نزار " كم الدانتيل " التي فتنت بعض نقاده وكثيراً من قرائه :

ياكمها الثرثار ... يامشتل
رقبه عن الدنيا ، ولاتبخل
ونقط الثلج على جرحنا
يارائع القطريز ... يا اهدل
ياشفة تفتيحها ممكن
وياسؤالاً ، بعد ، لم يسأل
أقبلت ياخيفي في جوقه
من السنونو والشذا المرسل
ياكمها المنشال عن ثروة
اذهل ... فإن الخير أن تذهل
أليس لي زوايه وطبيرة
بين أحراج اللوز والصندل
ياكمها أنا الحريق الذي
أصبح في هنيهة جدول
مساند التفاح مرفوعة
أمام عيني ، كيف لا أقبل؟
والزئبق الأسود من شوقه
يقول : كل ، فزهرنا يؤكل ...

نلاحظ أولاً طرافة اختياره " كم الدانتيل " موضوعاً لذائه، فهو مثل " عين الكاميرا " يمارس المجاز المرسل في علاقاته الجزئية . فاللقطة تقع على " الكمّ بالتكبير ، وتقصد " إبراز فتنة الأنثى " بما لم يعهده أحد من قبل . يتم تحريك التخيل عبر مجموعة من الصفات المتوالية التي تشقّ - بعدم تجانسها الوهلى - فجوة ظاهرة بين الصفة والموصوف تكسر ألفة الصيغ اللغوية المتجمدة عند أشكال لا تستوعب أدوات الإنسان اليومية لتحضن المسكوت عنه من عبق الحياة .

فإذا لم يكن بوسع أحد أن يؤرخ في الواقع لاستخدام " الدانتيل " في صناعة أكمام وجيوب الثياب النسائية ، خاصة ثياب النوم ، فإن بإمكاننا أن نعدّ نزار قباني أول من جعله من مفردات الشعر، وأناط به وظيفة تصويرية ممتدة في قطعة شعرية كاملة ، أول من جعله عنواناً لقصيدة ؛ إذ أن نقل الصفة من الحياة إلى اللغة يحتاج جسارة شعرية ، بما يجعلنا نعتدّ بالصيغة التي معنا باعتبارها إضافة فعلية ، وليست مجرد إضافة نحوية ، وعندما يصف هذا " الكمّ " بأنه " ثرثار " يترجم فائض النسيج إلى شكل حسن آخر هو فائض الكلام المتمثل في الثرثرة ، ثم لا يلبث في النعت التالي أن يمتد في حقل موجز، حقل يضم من النباتات ما يفرش ببلاغته حقولاً وبساتين

عديدة . هنا لايلعب اللون فى صفة " مشتل " دوراً أساسياً بقدر ماينبىء عن خاصية التكثيف واليناعة فى النبات والبنات . ولما كان وصف الفائض فى الكلام تجسيداً لزوائد القماش ، كان كلاهما مظهراً للرفاهية المترفة التى تفيض على الدنيا بأكملها مثلما تفيض صاحببتها فتنة وأنوثة .

وتمضى بنية النعت فى هذه المقطوعة فى نموذج متكرر يراوح أحياناً بين شطر أول مدهش لافت يلفظه الشطر الثانى ، إذ يردّه إلى منطقة المألوف فى معرفة الموصوف ، مثلما نرد كتابته إلى شكلها المعهود عندما نعيده مثلاً إلى النمط التالى :

ونقط الثلج على جرحنا يارائع التطريز ياأهدل

ياشفة تفتيحها ممكن وياسؤالاً بعد لم يسأل

فالثلج الذى يستحيل إلى شفة تتفتح ، هو إمعان فى استبدال المحسوسات بمايتراعى خلفها من معنويات ، لكنه لايمضى بعيداً فى إغرابه الناشب ، إذ سرعان مايرتد إلى صيغ الدهشة المعتادة ، ويستخدم النداء الكفيل بتحضير المنعوت وتحديد مجاله ، ومقاربته من مختلف الزوايا ، فهو يسمع فى جوقة طيوره الصيفية ، ويشم بشذاه المرسل . وهو مطالب بأن يذهل عما وراءه ، عن تلك الزاوية الرطبة التى يريد الشاعر أن

يختبئ فيها بين " حراج اللوز والصندل " فينحرف بذلك عن
جماليات الحس العربي ، ليسكن مناطق شبقية لم تدخل لغة
الشعر من قبل ، حتى يستحيل في غلمته إلى مستوى من يأكل
الزنابق :

والزنبق الأسود من شوقه يقول كل .. فزهرنا يؤكل
فيتخذ بذلك موقفاً مضاداً للتذوق الجمالي في لغة الغزل
العربي ، حيث يقف الشاعر في منطقة الحواس البعيدة ، عند
حدود النظر مثلاً :

إنى امرؤ مولع بالحس أتبعه لاحظ لي فيه إلا لذة لنظر
وقد يجمع الشَّم إلى النظر إن أسرف على نفسه ، لكنه دائماً
ينفى إمكانية تحويل الرياض إلى مراعى للسوائم ، كما يقول
بشكل رائق الشاعر الأندلسي أحمد بن فرج :

وبتُ بها مبيت الطفل يظلم فيمنعه الفطام عن الرضاع
كذاك الروض ليس به لمتلى سوى نظر وشم من متاع
ولست من السوائم مهملات فأتخذ الرياض من المراعى
فتغيير الأوصاف وتكسير النعوت ليس مجرد ترف تعبيرى ،
ولانزق لغوى ، لكنه مؤشر دقيق لتغير الحساسية والنوق في
العصر الحديث ، والانتقال من مرحلة الانفصام بين الفعل

الحسّي والقول المثالي ، إلى درجة من الوعي يتم فيها تطويع الكلمة الشعرية لتحمل مجمل ذبذبات الحياة الجديدة فتكتسب جماليات الجسد نبلاً مشروعاً وتلتئم معطيات الحس في وحدة مكتملة .

ويبدو أن استخدام كلمة " جماليات " هنا يحتاج لشيء من التأمل . فعلماء الجمال ، خاصة في الفنون التشكيلية ، يطلقون مصطلح " التلقيح الحسّي " على المرحلة الأولى من إدراك الأعمال الفنية ^(٣) . وهي المرحلة التي يتم فيها تلقي المعطيات الحسية البصرية غالباً قبل أن تتدخل الخبرات المكتسبة ونسبة الحساسية والذكاء في تكوينها بشكل إدراكي كلي ، وهي مرحلة أولية في الاحتكاك المباشر لاتكفي عندهم لتوليد المعنى . ومع أن الإنسان يحتاج لتدريب حواسه ، وثقيفها حتى تنتظم المدركات في إطار كلي شامل ، إلا أن تلقيح الحواس يتم في ظروف متشابهة محدثاً استجابات مختلفة تتوقف على تراكم الخبرات بالمعطيات الحسية الخارجية . فإذا تم ذلك عن طريق اللغة فحسب - كما هو الحال في الشعر واللغة أكثر المؤسسات الاجتماعية عرفية ونمطية - ضاقت مسافة الخلف في

(٣) انظر : ناثان نوبل: حوار الرؤية. ترجمة فخرى خليل بيروت ١٩٩٢ صفحة

الاستجابات لشدة تشابه خبرتنا المباشرة بلغة الحواس وطرق التعبير عنها ، ومعنى هذا أننا قد نختلف على معنى مشهد بصرى نراه معاً فى اللحظة ذاتها لاختلاف أطرنا المعرفية ، لكننا لن نختلف على معنى عبارة عادية تشير إلى المؤلف من هذا المشهد البصرى . من هنا فإن التلقيم الحسى عن طرق اللغة المباشرة أحادى الدلالة إلى درجة بعيدة فإذا اتصل التعبير عنه بهذا النوع من التجارب الغريزية التى يمر بها الإنسان منذ بلوغه المراهقة فإن مستوى حسّيته يتضاعف؛ إذ يقوم المكبوت والممنوع ، لابتحجيم أهمية المعبر عنه ، وإنما بتضخيمه والإسراف فى الاهتمام به . فإذا قاربتة اللغة دون حيل ترميزية أو إشارية ، بل هجمت على مثيراته المادية المكشوفة كانت أشد فاعلية فى " التهيج " من المسند الحسى ذاته ، وعندئذ تضعف الصبغة الجمالية له ، لافتقادها مسافة التأمل اللازمة لانبثاق الوعى الجمالى بالمعطيات الحسية ، ويظل هذا التلقيم مجرد مثير للمخيّلة الدنيا . وعلى هذا فإن درجة النحوية أو الانحراف فى النعوت التى لا تبلغ مستوى الرمز اللغوى ، وإن شارفت منطقة الاستعارة فى بعض التراكيب ، هى التى تسمح بنسبة محدودة من الوعى الجمالى بالموصوف، ولا يقتصر هذا الانحراف بطبيعة الحال على علاقة

الصفة بالموصوف ، بل يشمل المنظور كله ونوع التعبير المستخدم فى أدائه على وجه الخصوص، فإذا كانت انحرافات مُصَوِّبة ، كما رأينا فى النموذج المشار إليه وكما سنورد فيما بعد ، فإن زيادة معدلاتها لاتؤدى إلى انخفاض ملموس فى درجة النحوية الشعرية ، وبخاصة إذا اقترنت ببقية المؤشرات الأسلوبية من ارتفاع حاد فى الإيقاع الخارجى ، وتباسك شديد فى البنية التخيلية ، بمايفضى إلى أحادية المنظور والدلالة ، وينتهى إلى انتظام القصيدة فى مقطع واحد متسق .

ولعل إفادة نزار قباني من السينما فى أسلوبه ومنظوره، لم تقتصر على تمثّل تجربتها العصرية فى إيقاظ الحساسية بالجسد كما أشرنا من قبل ، بل هو مدين لها بشيء من لغته وصيغه وتقنياته الفنية أيضاً، ففي عام ١٩٥٣ مثلاً عرض فيلم سينمائى فرنسى على الشاشات الفضية العربية بعنوان " خبز وحب وفانتازيا " فكان مصدر إلهام للشاعر فيما يبدو فى قصيدته المدوية " خبز وحشيش وقمر " التى كانت صدمة مدهشة للقارئ العربى ، لافى موضوعها أو تجربتها المألوفة له، وإنما فى صيغة عنوانها الجديدة على لغة الشعر . ولولا تشاكل الفنون وتعاصر التجارب، لما استطاع الفن السابع أن يجدد شباب الفن العربى الأول ويلقنه بعض كلماته . كما لقنه

الولع باتخاذ اللقطات الكنائية الكبيرة المقربة التي تتركز فيها عين الكاميرا على تفصيل صغير لتكتشف فيه عوامل لم تُرَ وحدها من قبل . وهذا يخالف قانون الرؤية الكلية ويعدل نسب المرئيات ، الأمر الذي يقود إلى أنماط متوالية من الانحرافات اللغوية والتصويرية . ولنتذكر نموذجاً آخر لذلك من شعر نزار في مقطوعته " مشبوهة الشفتين " التي نجتزئ منها هذه الأبيات :

مشبوهة الشفتين ، لانتسكى

لن يستريح الموعد المكبوتُ

وغريزة الكبريت فى طغيانها

ماذا ؟ أيكظم مابه الكبريتُ ؟

شفتان معصيتان أصفح عنهما

مادام يرشح منهما الياقوتُ

.....

الفلقة العليا دعاء سافر

والدفء فى السفلى فأين أموتُ ؟

فالعرف الشعري الذي استقر فى لغة الغزليين يتمثل فى تمجيد البراءة والتغنى بالطهر والبراءة وتمثلهما دائماً مصدر

النشوة والهيام . عندئذ يعمد الشاعر الحسى المعاصر إلى النموذج المضاد وهو " التجربة " لجعلها مناط الإثارة والتحدى. فجملته - أو شبه جملة - نعتية ، " مشبوهة الشفتين " لاتكفى بتركيز الكاميرا على هذا الجزء الذى طالما اندرج بأسماء متعددة فى سياق القصائد الغزلية ، ليحظى بصفات لونية شهية فى معظم الحالات ، لكنه ينفرد هنا بمقطوعة شعرية كاملة ، يتقدم محفوفاً بما يثيره من شبهات وذنوب لاتجتهد القطعة فى نفيها ، أو نعتيتها كما هو المألوف لدى المثاليين من الشعراء . بل تفجر مافى هذه التهم من طاقات شهوية ، حيث تتوالى الصفات : شفتان للتدمير ، شفتان مقبرتان ، شفة كأبار النبيذ، بما يجعل سؤال الموت شبقاً هو التصعيد الملائم لهذا التوالى النعتى . وعندئذ يحلّ نموذج التجربة بكل عنفوانه وحسيته محل نموذج البراءة المتخيلة الغالب فى الخطاب الشعرى المقابل . فيصبح تصويهاً لمثالية تنكرها الحياة ، وتقريباً لتجارب الفن من معطيات الوجود . وإذا كانت مفردات موسومة مثل " الأطفال واللؤلؤ والربيع " هى مرتكزات المخيلة الشعرية السائدة للتغنى بالبراءة والحب ، فإنها ذاتها هى التى تنصب عليها سخرية الشاعر المولع بالتموقع فى الجانب الآخر عند تخوم التجربة والخطيئة .

غير أن الذى يعنينا فى هذه الظاهرة، إنما هو جانبها
التعبيرى ، فهذا المنحى فى الوصف ونوع التخيل المباشر
الذى يثيره ، قد يعدّ للوهلة الأولى خروجاً على تقاليد الغزل
العربى الذى جعله فى أقصى الحالات جزءاً من كلّ وحدة
مقصورة على مساحة صغيرة من النص الشعرى ، فجاء نزار
بمخيلته الحسية ليُجعل المرأة كلها نهداً أو شفة ، وليجعل اللغة
الشعرية وصفية تعتمد على عنصر التشبيه فى تشكيل الصورة ،
دون أن تدخل فى نطاق الاستعارات الذاهلة أو الرمز الغارق فى
غيبوبته ، ودون أن تنتهى - كما هو حال التخيل الشعرى - إلى
صناعة الأسطورة الخاصة بها . أى أنه فى حقيقة الأمر ردّ
المتعدد فى الشعر السابق عليه إلى الوحدة وصوب الانحرافات
المثالية بتقليب حسّ الواقع المباشر . وهذا يجعل قصيدة نزار
فى نموذجها الغالب تطفح بالإيقاع الخارجى وتضجّ من أحادية
الدلالة وتعدّد قراناً حسياً بأذن المستمع أو عين القارئ
لتستفزه - مادام قابلاً لهذا الاستفزاز - وتدعوه لممارسة خبرة
أولية ، تضيق عندها المسافة بين الدال والمدلول بقدر
ما تتضائل لديها فجوة الوعى التى تولد الشعور بالجمال .

معجم الجسد :

تثير دراسة المعجم الشعرى إشكالات نقدية متعددة قلما
يتوقف عندها الباحثون ، خاصة من اللغويين . لأن لذة

استخلاص النتائج السريعة من الأرقام الإحصائية تغريهم بالتغاضى عن الأسئلة المقلقة وتجاهل أبعادها . ويكفى أن نشير فى هذا الصدد لأمرين مهمين :

أولهما : أن البنية اللغوية فى الشعر لا تتحدد بالكلمات ، بل بالصيغ . وعندما يتم تفكيكها إلى وحدات دنيا ، بحثاً عن أعدادها وحقوقها وتبادلاتها ، تكون قد فقدت مواقعها فى منظومة التركيب الشعرى ، وهى التى تمنحها أبرز فعاليتها الوظيفية موسيقياً ودلالياً . فإحصاء قوالب الطوب المتخلف عن هدم المعبد لا يعطينا سوى فكرة ضئيلة عما أقيم فيه من شعائر وصلوات .

وثانيهما : أن هذه المواقع المفقودة ذاتها هى التى يترتب عليها حساب الكلمات وهل، توضع فى جانب الدوال أو المدلولات. فالزهرة مثلاً عندما تشير إلى النبات تكون دالاً مطابقاً لمدلوله ، لكنها عندما تشير إلى الفتاة المتفتحة تقع فحسب فى جانب الدال ، ويكون المدلول الغائب من العبارة والمفهوم منها موازياً فى حضوره المعنوى للشق الأول ، وإن لم يدخل فى العد الإحصائى . فإذا تعددت الدوال وأشارت إلى مدلول واحد ، أو تزاхمت المدلولات فى دال واحد ، ارتبكت الأرقام وفقدت معناها المباشر .

وشبكة العلاقات المجازية والرمزية المعقدة فى الشعرا ٤١
تتركز وظائفها الجمالية فى تعقيد نسيجها الدلالى المتميز .
الأمر الذى يجعل الإحصاء المعجمى مهما تقدمت سبله ،
واستخدمت فيه تكنولوجيا الحواسب الآلية ، لا يعدو أن يكون
مجرد مؤشر مساعد فى تحليل بعض طبقات لغة الشعر ، دون
أن يحجب لنا ضرورة الاستمرار فى العمل اليدوى الممتع فى
تحديد علاقات الدوال بالمدلولات بمستوياتها المختلفة ونقد
النتائج التى يسفر عنها التحليل .

وإذا كانت الدراسات الأسلوبية تعطى إنطباعاً قوياً فى كثير
من مراحلها ، إذ إنها تحاول توصيف التضاريس اللغوية البارزة
للعيان فى النصوص ، فإن ما يبرز الجهد الذى يبذل فيها ابتغاء
وجه العلم أنها كثيراً ما تنتدع بنسبة عالية مما هو معلوم لتصل
إلى إضاعة مساحة ضيقة من المجهول المعرفى ، كما أنها
تطمح إلى أن تفرغ من مهمة الوصف لتمارس قدراً ولو يسيراً
من التفسير ، وتحاول بجدية أن تراكم قدراً من المعرفة دون
الاستهانة بأية خطوات سابقة . فإذا عدنا إلى معجم نزار قبانى
لتقديم قراءة نقدية له ، وجدناه يعرف نفسه بطريقة ، ويعرفه
نقاده بطريقة أخرى . فهو يقول عن نفسه : " إن أبجديتى
الدمشقية ظلت متمسكة بأصابعى وحنجرتى وثيابى .. وظللت
ذلك الطفل الذى يحمل فى حقائبه كل ما فى أحواض دمشق من

نعناع وفل وورد بلدى ... سوق البزورية - وهو سوق البهارات والتوابل ومملكة العطارين - كان أكثر أسواق دمشق تأثيراً فى أنفى وفى نفسى - ولا تزال تعبق فى ثيابى منه حتى اليوم روائح الفلفل والقرفة والورد والعصفر والمسك والزعفران وألوف النباتات والأعشاب الطبية التى أتذكر ألوانها ولا أتذكر أسماعها^(١).

لكن يبدو أن هذا المعجم النباتى - سواء كان طازجاً أم مجففاً - لا يمثل نسبة عالية من عدد المفردات الأكثر شيوعاً، ودوراناً فى شعره حسب نقاده . والأهم من ذلك ما يكاد يجمعون عليه من محدودية هذا المعجم ؛ إذ يدور فى جملة حول مائتى كلمة فحسب ، الأمر الذى يمكن أن يجعل شعر نزار يمثل أدنى نسب فى تنوع المفردات وأعلاها فى درجة التكرار، فإذا أضفنا إلى ذلك قراءة توزيعية تقوم بتصنيف الحقول الدلالية لهذه المفردات والإشارة إلى تداخلاتها، أدركنا خواص هذا المعجم اللافته . فالحقول الدلالية التى تنتظم هذا المعجم تنقسم طبقاً لمنظورنا الأسلوبى فى البحث إلى أربعة مجالات هى :

١- كلمات تتصل بجسد المرأة وأعضائها وملابسها والأبواب التى تتزين بها مثل الخصر والنهد والشعر والفم والحلمة

(٤) نزار قباني: قصتى مع الشعر . بيروت ١٩٨٦ صفحات ٤١/٣٦/٣٢.

والصدر والأهداب أو الفستان والجورب والعطر والشال
والحرير ، وتصل فى جملتها إلى حوالى ٧٠ كلمة أى
بنسبة ٣٥٪ .

٢- كلمات تتعلق بالعالم الحسى الطبيعى وتشير إلى أشياءه مثل
الجواهر واللؤلؤ والذهب والفضة والمرمر والرخام ،
والياسمين والكرز والبرعم والشتاء والصيف واللوز والقطن
والنجوم وغيرها وتبلغ حوالى ٨٠ كلمة من مجمرع مفردات
المعجم المدروس أى بنسبة ٤٠٪ .

٣- كلمات تشير إلى أفعال حسية مثل الشهوة والنزف والبسمة
واللثم والشم والبكاء والموعد والسؤال والغزل والاحتراق
والمعصية وغيرها مما يصل إلى حوالى ٤٠ كلمة أى بنسبة
٢٠٪ .

٤- كلمات غير حسية تتميز بقدر محدود من التجريدية، وإن
كانت معرفة تماماً مثل الحزن والحنين والخيال والشوق
والعذاب والكراهية والحب والوقار والله والشيطان ، وهى
عشر كلمات بنسبة ٥٪ .

فإذا لاحظنا أن القسط الأوفر من مفردات العالم المحسوس
من النوع الثانى تأتى غالباً محمولات وأوصافاً لجسد المرأة

وأعضائها وأشياءها وكيفية الاتصال بها، أدركنا أن مجال المرأة يكاد يستقطب مانسبته ٧٥ ٪ من هذا المعجم وأن ٩٥ ٪ منه يدور في النطاق الجسدي المباشر ، الأمر الذي يجعل من لغة نزار الشعرية لغة الجسد في المقام الأول . وداخل هذا الإطار ذاته أجرى بعض النقاد^(٥) إحصاء لمعدلات تكرار ذكر أعضاء المرأة في دواوين نزار فوجد لديه الأرقام الدالة التالية :

مجموع عدد مرات ذكر النهد	١٩٠ مرة
مجموع عدد مرات ذكر الشفة أو الثغر	٣٢ مرة
مجموع عدد مرات ذكر الجسد	١٩ مرة
مجموع عدد مرات ذكر الشعر	١٣ مرة
مجموع عدد مرات ذكر العيون	٢٦ مرة .

ولاحظ أنها تتوزع إلى نوعين : أحدهما شهوى بحت وهى الأجزاء الثلاثة الأولى ومجموع عدد مرات ذكرها ٢٤١ مرة والثانى أقل شهوية وهى الشعر والعيون ومجموع مرات ذكرها ٣٩ مرة ، أى بزيادة للأولى على الثانية بمعدل ٦١٧ ٪ .

وعلى الرغم مما يعتور هذه الملاحظات من نواقص تقنية من الوجهة الأسلوبية ، إذ لاتقوم بجدولة هذه المفردات طبقا

(٥) انظر : شاكر النابلسي: الضوء واللعبة، استكناه نقدي لنزار قباني، بيروت ١٩٨٦ صفحة ٤٣٠/٤٣٤.

لارتفاع معدلات تكرارها فيما بينها ، وتنصبُّ على الدوال المباشرة دون تحديد لمدلولاتها غالباً ، وتسقط من حسابها مكونات التصوير وعمليات التشكيل فى التخيل الشعري، وتكتفى بذكر أرقام الإشارات دون تحديد نسبتها للإشارات النوعية الأخرى المتداخل معها ، بالرغم من هذه النواقص الأسلوبية تظل دلالة هذه الإحصاءات صحيحة على طبيعة المادة اللغوية التى يتكون منها نسيج شعر نزار قبانى .

ومادمننا بصدد نقد بعض الإجراءات التجريبية التى أجريت على شعره فإن علينا أن نشير أيضاً إلى جدول الاستجابات المقارن الذى وضعه بعض دارسيه ^(٦) وخلص منه إلى أن شعرية نزار قبانى تعود فى ذبوعها إلى مايسمى " قانون الاستجابة البدائى " الذى يجعل الموقف الجمالى مرتكزاً على المنبهات الحسية الحادة ، مثل منبهات البصر والشم واللمس والذاكرة ، بحيث يحكم الآثار الثانوية لغريزة الجنس فى عمق التجاوب أو سطحيته ، ويلغى من الاستجابة ما لا يتحدد فى قنوات الحس ، وما لا يجد له جهازاً عضوياً يتوتر لأجله فى الجسد، وقد أجرى الباحث اختباراً مبسطاً فى تجربة أولية على عينة متنوعة من القراء المختلفين فى جنسهم وأعمارهم (٦) انظر : منير العكش: أسئلة الشعر. بيروت ١٩٧٩ صفحة ٢٢/٢١.

ومستواهم الثقافى ، فوجد أن نزار يرفضه المستنون واللغويون والمتدينون والشعراء ، ويعجب به الطلبة والمراهقات والنساء ، أى أن جمهوره فى جملته يتألف من نماذج " باده الثقافة أو متخلفة عنها " ، وأكد هذا الاختبار أيضاً أن جمهور السياب على العكس من ذلك ؛ إذ يرفضه الطلبة والمراهقات والنساء والمتدينون ، ويعجب به الشعراء والمستنون واللغويون ، أى أنه يتزايد على قدر ارتفاع الخبرة والثقافة ، والجدول مصمم بطريقة متدرجة لقياس نسبة القراءة لدى كل عينة قلة وكثرة ، بما يسمح للتحليل أن يربط بين الفئات النوعية والاستجابة المعطاة ، ولو زادت رقعة العينات واتسعت مساحة التصنيف لتشكّل بقية المتغيرات الزمنية والأيدىولوجية ، وأشكال التحوّل من مرحلة إلى أخرى لدى نفس النماذج ونوعية الاستجابة ، وربط ذلك بمدى إلف الشعر بالنسبة لبقية أجناس الأدب والفن ، لأمكن لهذا الاستبصار السوسىولوجى الطريف لقراءة الشعر أن يكشف لنا عن معاملات ارتباط الوعى الفنى بظواهر الشعر وأساليبه مع تطور حركة المجتمع العربى الحديث .

وتبقى الظاهرة اللافتة التى تحتاج لتفسير فى هذه النتائج هى طبيعة العلاقة بين الوعى بالجسد عبر اللغة والمكونات الثقافية لبروز الفردية فى العصر الحديث . فالجسد - كما يقول

علماء الأنثروبولوجيا^(٧) - له دور خاص في المجتمعات التقليدية ذات التركيب الجمعي المتجانس ، الذي لا يمكن تمييز ما هو فردي فيه ، بحيث لا يشكل موضوعاً قابلاً للانفصال . فالإنسان في هذه المجتمعات يمتزج بالكون وبالطبيعة والجماعة ، وتصورات الجسد في هذه المجتمعات هي في الواقع تصورات للإنسان ، للشخص . إن صورة الجسد تبدو حينئذ صورة ذاتها التي تغذيها المواد الأولية التي تتألف منها الطبيعة في شكل من عدم التمييز ... بحيث يصبح من غير الممكن التفكير بالجسد - كعنصر عازل للإنسان يعبر له وجهه - إلا في البنى الاجتماعية ذات النمط الفردي التي يكون فيها البشر منفصلين بعضهم عن بعض ومستقلين نسبياً في مبادراتهم وقيمهم . فالجسد يعمل على طريقة منارة حدودية ليعين تخوم حضور الشخص تجاه الآخرين ، إنه عامل تفرّد يشير لانقطاع التضامن مع الكون واستقلال الإنسان .

من هنا يبدو لنا أن أبرز مظاهر حداثة شعر نزار من الوجهة الاجتماعية يرتبط بتخليق وتنمية هذا الوعي الفردي الحاد بالجسد ، والانتقال به من مقام المكبوت المسكوت عنه ،

(٧) انظر : دافيد لوپروتون: أنثروبولوجيا الجسد والحداثة. ترجمة محمد عرب صاصيلا. بيروت ١٩٩٣ صفحة ٢٠/٢١.

مصدر العار والخجل ، إلى موضوع مستقطب للتجربة الشعرية. ويبدو أن قابلية المجتمع الشامي في جملة لهذا التحول في النظر إلى مفهوم الجسد ووظيفته قد أتاحت للشاعر تبئير هذا الموضوع واتخاذ منطلقاً لعملية بناء تصور جديد للإنسان مشاكل لما حدث في المجتمعات الغربية . وقد ساعدته على ذلك خبرته المطولة في معاشية هذه المجتمعات بشكل حميم . وإن كان ينبغي لنا أن نتذكر أنه قد شرع في ذلك قبل احتكاكه بها ، الأمر الذي يشف عن استعداده الثقافي والوجودي للقيام بهذا الدور ، ويكشف عن مدى تقارب حركة المجتمع الشامي مع الأوروبي في هذا السياق .

وتظل ملاحظة النماذج بين لغة الشعر ولغة الجسد عند نزار قباني ملمحاً أسلوبياً مميزاً له في خارطة الشعر المعاصر ، وهذا يسمح لنا بأن نصف شعرية الحسية باتكائها المسرف على " المخيال الجسدي " ، الأمر الذي كاد يفضي إلى التطابق لديه بين حدود الفرد وحدود الجسد ، ويؤدي - في ظل التصورات العرفية الشائعة في الثقافة العربية - إلى الوقوع في نوع من الاستلاب والتشيؤ وإغفال بقية المظاهر الإنسانية للشخصية لقاء هذا التركيز على جانب واحد ، بما يجعل مفهوم التحرر عنده منقوصاً غير مندرج في منظومة كلية شاملة .

وربما كان ذلك ناجماً فى الدرجة الأولى عما يمكن أن نطلق عليه ظاهرة " تثبيت المجال " فى الفضاء الشعرى . فإذا كان كل الشعراء - والفنانين عموماً - يستخدمون المعطيات البصرية والحسية ، فإن ما يميز أصحاب الأساليب التى نصفها بالحسية هو أنهم يعمدون إلى تثبيت مجال إدراكهم للظواهر بقصره على تلك الجوانب الملموسة . فالتغنى بالنهود والشفافة ومفاتيح الجسد مقترن عادة بفترة المراهقة التى لا تلبث أن تفسح المجال لأنواع أخرى من الحب والعمل والطموح والإحباط والألم دون أن تقف عند هذه الدائرة الصغيرة وسط عالم حيوى متحرك متنوع . أمّا أن تظل لوثة " الشبق والغلظة " هى التى يتركز عليها إنتاج الشاعر فى مراحل عمره كلها فإن هذا هو التثبيت الذى يدمغه بطابع حسى بارز . ويجعل إنتاجه المكرور لهذا النموذج وحده يتسم بالآلية المضادة لحرية الإبداع الشعرى وتنوع معطياته ، إذ لا يتسع حينئذ لأزمة روحية أو وجودية عاتية .

وهناك عدد من عوامل التثبيت هو الذى يؤدى إلى شدة تجسيد الأسلوب الحسى ، ويترتب عليه لون من التمايز الواضح بين الأنماط الشعرية المختلفة داخل هذا الإطار ذاته ، نبرز منها ما يلى :

أولاً : مدى ماينفتح عليه التعبير من مجالات يتم اختيارها ضمن الحقول المفترضة للتجربة ، فإذا كنا نتصور هذه التجارب كمشاهد عامة تزخر بها الحياة فإن اختيار " الكادر " التصويرى ، بتركيز البؤرة التعبيرية على مساحة خاصة من هذه التجربة هو الذى يحدد نوعيتها ، وعندئذ يلعب " المكان " دوراً هاماً فى درجة الصبغة الحسية . فإذا كانت اللقطة بعيدة أدخلت فى " الكادر " عناصر متنوعة تخفف من درجة التكثيف الحسى ، على أساس أن التعدد يؤدي إلى التشتت. وهذا مانعثر عليه مثلاً عند بعض الشعراء الحسيين الذين تتسع مجالات تجاربهم لاحتضان بعض العناصر الرومانسية الغنائية مثل غازى القصيبي وفاروق جويده ، الأمر الذى يجعل درجة حسيتهم محدودة ، بالرغم من توفر متونهم الشعرية على السمات المميزة للتعبيرية الحسية .

ثانياً " العنصر الزمنى فى عمليات التجسد الحسى ، ويرتبط أساساً بنوع الإيقاع المعتاد فى نظام حركة الحواس الطبيعية وترتيبها ، فكلما تباطأت حركة التصوير ، بالتوقف الواضح أمام معطيات حاسة واحدة فحسب ، أو الإخلال الظاهر بنسبة ترتب هذه الحواس ، أضفى ذلك على الأسلوب صبغة حسية بارزة . فإذا كانت التجارب الخيوية المألوفة فى الحياة والفن تضع

الصور البصرية كما هو مشهور في علوم الجمال في مقدمة الحواس من حيث معدلات تكرارها ، وتأتي بعدها بمدى كبير بقية الحواس ، حتى لدى الشعراء المعاقين في أبصارهم ، فإن الشعر الحسى يعتمد إلى خلطة هذه النسبة بوضوح ؛ إذ يرتفع بمعطيات اللمس والشم لتنافس الصور البصرية .

وعلى أية حالة ، فإن بوسعنا من خلال هذه القراءة أن نعتبر الطابع الحسى فى التعبير الشعرى كما يتجلى عند نزار قبانى محصلة لعدد وفير من العوامل مقيسة بطريقة كمية ونوعية ؛ أى باعتبار معدلات ورودها المرتفعة من جانب ، ومخالفتها للنسب المألوفة فى الترتيب والتراكيب من جانب آخر ، بماينجم عنه أثرها الوظيفى فى دمج التعبير لديه بطابع حسى لا يخطئ المتلقى فى إدراكه ، مهما كانت درجة خبرته بالشعر وفهمه لآلياته .

ولنأخذ أى قصيدة لنزار نموذجاً لهذا التضافر والانصباب فى تثبيت البؤرة الحسية ، وتعديل النسب بين معطياتها ، فهو يقول مثلاً فى مقطوعة بعنوان " كريستيان ديور " المنتج للملابس والعطور :

شذاى الفرنسى ... هل أملك

حبيبى ،

فإنى تطيب لك ..

لأصفر ... أصفر نقطة عطر ..

ذراع تُمدُّ ..

لتستقبلك ..

تناديك في الركن .. قارورة

ويسألني الطيب ..

أن أسالك ..

لدى مفاجأة ..

فالتفت لي ..

ومرر على عنقي أنملك

وقل لي بآئك ..

لا .. لاتقل لي ..

وأبحر بشعري الذي ظللك .. إلخ

فلاحظ على التوقوة تفعيل وتوظيف المعطيات الحسية

بأكملها ، مع التركيز على " الشم " كبؤرة تجميع مكثف، فمن

الوجهة الموسيقية نجد القطعة مفعمة بالإيقاع الخارجى

المنظور، فهي تمضى على النمط العروضى التقليدى بوزنه

وقافيته الصاخبة وتصريعاته وتوزيعاته الداخلية المسرفة في

صوتيتها ، لكنها تلعب بصرياً فحسب - بطريقة الكتابة - لعبة

توزيع التفاعيل على السطور لتوائم بين المكتوب والمنطوق في

تطابق حسى واضح . فتغيير نمط الكتابة يوظف أساساً لصالح القراءة الخطائية ، لا لمجرد وهم الحداثة كما قد يتراعى مسبقاً . بيد أن المهم هنا فى إجراءات التجسيد هو رد التنوع الحسى إلى بؤرة التوحد والانصباب ، فالمرأة لاتحدث لكامل وجودها ، بل تركز تدريجياً على تشغيل طاقة جذبها عبر نافذة محورية هى الأنف ، فالشذا فى البداية يضاف إليها . لكن نقطة العطر لاتلبث - مهما دقت - أن تتحول ذراعاً ممتداً ليستقبله ويلامسه . لاغرو حينئذ أن تتحول القارورة إلى امرأة تناديه وتتاجيه ، فهذا تنمة الاختزال الذى أجرتة المرأة على ذاتها ، إذ تحولت إلى كائن مشموم فحسب ، فتماهت بذلك المرأة مع القارورة استجابة للحس المبهم بالقول العريق " رفقا بالقوارير " دون إثارته بشكل مباشر ، وعندما تشرع بالظرف الملائم فى إجراء حوار معه تلغى فيه جميع أنواع اللغات الإشارية لتبقى على مجال وحيد هو المتصل باللمس ، بحيث تشف المقطوعة عن خبرة مكشوفة بمكان من الإثارة عند المرأة فوق النحر وخلف الأذن ، هنا نجد أقصى درجة من تماسك المنظور الحسى المسيطر على مستويات التعبير . فإذا أراد الشاعر أن يدهش قارئه بختام مفاجيء قفز على حافة هذه البؤرة الحسية فى البيت الأخير ليجعلها تتبلور فى فلة فواحة بالعطر :

يمينا .. أنا يوم تأتي إلى

سأبنى على تلة من ذلك .

فقدم صورة منجرفة في مظهرها ، لكنها بالغة التشاكل مع النمط الحسى الذى نمته المقطوعة واستقطبت فيه منافذ الوعى باللغة والحياة .

اتساق السرد :

ينبنى السرد فى متن نزار قبانى بطواعية شعرية فائقة ، فأنه يركز على عدد من الآليات التى تضمن انتظامه فى مستوى واحد من الكثافة المخففة . إلى درجة تسمح بأعلى نسبة من التماسك الظاهرى دون أية فرضية لبروز عامل تشتت يربك المتلقى، أو يثير تأمله الجمالى أو يوقظ توتره للاستجابة الذكية . ومن أهم هذه الآليات :

- طغيان ضمير المتكلم المباشر على جميع قصائده ،
فهى مصوغة من منظور واحد لا تتجاوزه ولا تعدده . يعززها الحضور الجلى للمخاطب دون مراوغة ، فإذا انتقلت من المفرد المذكر - بغض النظر عما يحمله التركيز عليه من دلالات نرجسية توقفت عندها بعض البحوث النقدية - تقمصت شخصية المرأة واستعملت ضمائر المؤنث دون موارد . وعلى

أية حال فإن ظرفى علاقة الخطاب الشعرى لديه ينحصران فى
ثنائية ذكر# أنثى مفردين ، دون دخول لأية أشكال أخرى مبهمة
كما نجد فى كثير من التجارب الشعرية الأخرى التى لانستطيع
حيالها الإجابة اليقينية عن سؤال الراوى المعهود : من الذى
يتكلم ؟ من هنا نجد أن نمط " السرد الشعرى " عند نزار قبانى
بالغ الوضوح والتحديد .

- اختفاء مظاهر الترائى والتبادل والالتباس بين طرفى
هذه العلاقة يؤدى إلى انتظام معادلتها فى النص باستبعاد
احتمالات دخول أصوات أخرى تخفف من حدة الأحادية الحادة
للفواعل النصية . ليس هناك ظل لتماوج المواقف أو تبادل
الضمائر ، الأمر الذى قد ينشأ عنه أى توتر داخلى . لانتشطر
"الأنا " ولاتتمثل سوى ذاتها المفرغة من أبعادها الحيوية
الأخرى ، وهذا يجعل أعماقها الثرية تختزل عند نزار بشكل
منتظم فيتم استبعاد مستوياتها الميثولوجية وانقساماتها
الإنسانية المتنوعة لكى تنحصر بشكل جارف فى موجة انفعالية
واحدة لاتتوقف حتى تبلغ شاطئ المقطوعة المؤطرة .

- تقوم وحدة التجربة واستمرارية الانفعال المبسط
المصاحب لها بدعم درجة ارتفاع الصوت الشعرى وانتظامه فى
طبقة واحدة عالية، وإذا كان علماء النفس يرون أن المبدأ

الأساس الفعّال في توحيد الأشتات المبعثرة من عناصر الحلم وإضفاء معنى عليها يتمثل خصوصاً في وحدة الشعور المهيمن عليها أثناء الحلم ، وأن هذه الوحدة تتجلى في أوضح صورها بالنسبة للمشاعر الغريزية القوية مثل الرغبة الجارفة أو الخوف الشديد ، فإن بوسعنا أن نوظف نقدياً هذه الفكرة لتحديد الطابع الأحادي لهذا الأسلوب الشعري وآليات تماسكه الغريزية التي تسيطر على القصيدة بأكملها نزعة شعورية واحدة تتجلى في أشكال مختلفة لكنها متضافرة . وكلما كانت هذه النزعة مرتبطة بالرغبات الحسية المباشرة وقد تخلصت من احتمالات تضاربيها وتعقدها وتحددت في أبسط مستوياتها كانت القصيدة تعبيراً شفافاً عن وحدة المنظور . وإذا كانت بنية الحلم بطبيعتها تجعل الشعور الموحد جامعاً لأشتات مبعثرة بفعل النقل والرمز والتكثيف، فإن هذا الشعور الموحد في القصيدة الحسية يصبح تحصيل حاصل لأنه يجمع بين المتوحد بفائض من الروابط الزائدة .

- ولكن كثيراً من النماذج الشعرية عند نزار تحمل الطابع الحوارى ، الأمر الذى قد يعتبر مؤشراً لتدخل العنصر الدرامى لديه، وقد تنفرد إحدى المقطوعات بتمثيل صوت معين فى مشهد ، ثم تأتى المقطوعة التالية لتنتهى برد الصوت المقابل ، كما

نجد فى قصيدتى " حبلى " و " بدراهمى " الشهيرتين ،
ومجموعهما يكون " أقصوصة " شعرية . ونلاحظ حينئذ حدة
المواقف المعروضة وتضادها ، دون خلق مساحة فيها للتداخل أو
التحول ، فهى غنائية ثنائية من قبيل " حوار الصم " ، ومن ثم
لامجال فيها لتشتت المنظور أو انشطار الذات أو انشقاق
الشعرة الذى يتحدث عنه نقاد الدراما . غير أن بعض النماذج
الإخرى مثل " قارئة الفنجان " تنبئ عن تشكل مسار درامى
لهم يأخذ حقه من الامتداد فى متن نزار ، ولم يشكل الطابع
الغالب عليه . إذ ظلت الحوارية فيه سطحية مباشرة لاتقوى على
استحضار الأصوات العديدة ، بل إن حالات التقمص التى
تقدمها عندما تأتى بلسان المرأة لاتثبت أمام التحليل المتمعن ؛
إذ لاتلبث أن تتكشف عن غنائية فادحة تعرض صوت الرجل
وهو يبنى صورة المرأة على هواه . وبوسعنا أن نعدد عشرات
النماذج على هذه الظاهرة ، لكننا سنختار قطعة قصيرة مهداة
إلى الشاعر الفرنسى " چاك بريفير " كلون من الإعلام عن
التماهى مع أسلوبه فى تشعير نثار الحياة اليومية ، هى قطعة
مع جريدة " التى يقول فيها :

أخرج من معطفه الجريدة ..

وعلبة الثقاب

ودون أن يلاحظ اضطرابي

ودونما اهتمام

تناول السكر من أمامي

نوب في الفئجان قطعيتين

نويني ..

نوب قطعيتين

وبعد لحظتين

ودون أن يراني

ويعرف الشوق الذي اعتراني

تناول المعطف من أمامي

وغاب في الزحام

مخلفاً وراءه الجريدة

وحيدة ... مثلي أنا وحيدة .

فالقطعة تعتمد على توالي خمسة أفعال حركية وعدة أدوات استثنائية : ليس فيها ما يعزُّ على " عين الكاميرا " أن تمسك به ، ومع أنها مصوغة في الظاهر على لسان الفتاة فهي لا تشف عن رؤيتها ، بل عن رؤيته هو . أفعالها تمضي سردياً بهذا النسق المسرف في تواليه : " أخرج .. الجريدة / تناول السكر / نوب ..

قطعتين / تناول المعطف غاب فى الزحام " . أما الألوات
فليست أقل خضوعاً للنسقية الصارمة : " دون أن يلاحظ /
دونما اهتمام / دون أن يرانى " فهى تكرار ملول لنمطين
نحويين ، لايجتهد فى خلق بدائل معجمية أو تركيبية ؛ إذ لايعير
لغته - مثل فتاته - أدنى اهتمام .

كما يسرف فى استخدام التقنية المتتالية اعتماداً على
الموسيقى الخارجية الواضحة " الثقاب / اضطرابى إهتمام/
أمامى ، قطعتين / لحظتين ، يرانى / اعترانى ، أمامى /
الزحام ، الجريدة /وحيدة .

أما المنظور فهو يتضمن مفارقة تكشف عن درجة من الوعي
المزيف بالذات ، فالفتاة ترى بدائلها الشنيئة : الجريدة وعلبة
الثقاب ، والسكر ، وتزهو بالتشويق مثلها بوهى تنوب كالسكر
وتشتعل من شوق لامبرر له . ومهما تصورناها فتاة رخيصة فلن
يصل تدنيها إنسانياً لهذا المستوى ؛ فصيفة المتكلم المؤنث
لايترتب عليها تقديم ماينتظر من رؤية الفتاة لمثل هذا الموقف
دون أن يختلج فيها عرق بكرامة . وإنما هى مجرد صيغة طريفة
لاتحمل فى طياتها سوى إحساس الرجل بذاته وتشيينه لمن
عداه، وهذا يجعل استخدام الضمائر دون الالتزام بماينجم عنها
من وعى لونها من السرد الظاهرى الذى لا يخفف من حدة أحادية
المنظور .

نتوقف الآن عند نموذج يكشف عما ينتهى إليه هذا الأسلوب من توارد دلالى يوهـم بالتعدد ويفضى إلى الوحدة ، وسنختاره هذه المرة من شعره السياسى ، بغية مقارنة هذا الجانب الآخر من منظور نقنى أيضاً . سنتوقف عند قصيدة " الوصية " التى تمثل شعر " لا " عنده ، أى شعر الرفض السياسى . وهى قصيدة طويلة نسبياً ، تتوزع على ستة مقاطع ، وإن كانت سبعة فى الواقع ، إذ إن المقطع الخامس يدمج فيه آخر لايندرج فيه بنىوياً ؛ لأنه يحمل خصيصة المقطع المستقل بحكم الإشارة التى يوظفها الشاعر ذاته ، وهى لفظية ودلالية .

أما الإشارة اللفظية فتتمثل فى تكرار فعل مضارع مسند لضمير المتكلم " أدخل " ، وأما الدلالية فهى التى تحكم بنية القصيدة بأكملها ، وهى إعادة إنتاج المعنى المائل فى المقطع السابق بدورة دلالية مغلقة ومناظرة .

ولكى تتمثل النظام المقطعى للقصيدة ونجرد روابط الإسناد التى تلعب دوراً أساسياً فى انبناء السرد نلاحظ أنها تمضى هكذا :

أفتح ، أفتح ، أفتح ، أرفض .

أدخل ، أدخل ، قم .

فتتوزع على مجموعتين ، تحكى الأولى قصة العثور على ميراث الأب وتبديده مكرورة فى كل مقطع بشكل مختلف ، لكن مع الالتزام بمجموعة نموذجية من الصيغ المتوازية نحويًا والمتقابلة إيقاعياً فى خطوط واحدة بيّنة تنحصر بين قافية الافتتاح وقافية الختام . يقول فى المقطع الأول منها :

أفتح صندوق أبى .

أمزق الوصية .

أبيع فى المزاد ماورثته :

مجموعة المسابح العاجية

طربوشه التركى ، والجوارب الصوفية

وعلبة النشوق ، والسماور العتيق ، والشمسية .

أسحب سيفى غاضباً

وأقطع الرؤوس ، والمفاصل المرخية

وأهدم الشرق على أصحابه

تكية ، تكية .

فنحن إزاء نموذج تركيبى بسيط يتمثل فى ثلاثة عناصر :

- فعل مسند إلى ضمير المتكلم المفرد يتكرر ست مرات :

أفتح ، أمزق ، أبيع ، أسحب ، أقطع . أهدم .

- يقع هذا الفعل على عدد من المفاعيل المترابطة بينها بحرف عطف واحد لا يتغير هو الواو التي تتوالى فى نسقية تامة سبع مرات .

- وكما تفتتح الجمل بصيغة واحدة، تختتم كذلك بقافية مشبعة بنموذج صرفى واحد يمثل رويّاً عريضاً " إيه " يتكرر بدوره سبع مرات . الأمر الذى يحصر المقطع فى دائرة صوتية/ نحوية مشبعة إلى درجة الاستنزاف، ويجعله مثلاً واضحاً على ما يطلق عليه " ليفين " فى دراسته لأبنية التوازي الشعرية مصطلح " الابتذال " .

فإذا التفتنا إلى حركة المعنى وجدناها تتراوح بين مجموعة من البدائل التي تشير كلها إلى نواة دلالية وحيدة، هي الانتهاك والتبديد وهدم الموروث لكون تردد . فكان المقطع كله يتلخص فى جملة واحدة تتكرر بعدد من الأشكال المتباينة .

ويأتى المقطع الثانى ليقدم صورة طبق الأصل من الأول ؛ إذ يعيد نفس النموذج والحركة والأفعال ذاتها ، مع استبدال معجمى ينحصر فى شبه المترادفات . فبدلاً من بيع المسابح والطرويش وعلبة النشوق يبيع عود أبيه وقانونه وبشارفه .

وبدلاً من رفع السيف على الرؤوس الأدمية والمفاصل

المرخية يرفعه هنا ليقتل - كما يقول - المعلقات العشر والآلفية ، والكهوف والأضرحة الغبية . فإذا كانت البنية النحوية تتكرر بحذافيرها فإن الدلالة القريبة لرفض التراث المادى تتجذر صعداً بفعل مبالغ فيه حين تتخطى السلبى فى الماضى إلى الإيجابى منه ، إلى الفن والشعر والمقدس . فتنهمر المترادفات المجسدة فى الوعى الشعبى العام لتقوم بوظيفتها التعبيرية . وهنا نلاحظ أن الشاعر لا يخلق رموزاً ولا يبنى عوالم متخيلة ، يصطادها من مجالات الحياة - بمهارة فائقة - وينضمها فى نسق مادى مباشر عدة مرات لتقول الشئ ذاته مع قدر يسير من التنويع الشيق .

وإذا كنا قد لاحظنا فى دراسة سابقة ^(٨) عن بنية الشعر الإحيائى - خاصة عند شوقى - أنه يقوم على نموذج التكرار الدلالى فى البيت الواحد؛ إذ يعيد فى الشطر الثانى ما ذكره الأول تقريباً مع اختلاف الترتيب ، ثم رأينا بعد ذلك أن هذا النموذج يكاد يكون عاماً فى الشعر العربى السائد كله منذ المتنبى ، فإن المقطع عند نزار قبانى قد حل محل البيت ، وأصبح جملة واحدة مطولة تعيد إنتاج نموذج التكرار ذاته ، ولعل ذلك يفسر مرة أخرى ارتفاع نسبة " مقروئية " هذا الأسلوب

(٨) انظر : صلاح فضل - إنتاج الدلالة الأدبية ، القاهرة ١٩٨٨ .

لدى الفئات العمرية والمستويات الثقافية ذات الوعي المحدود ؛
إذ تعود إلى خاصية التكرار المشبعة للدلالة الأساسية مع تنويع
التجليات من جانب ، واختيار الإشارات الحسية المفرطة في
بدايتها من جانب آخر، مع جنوح واضح إلى نوع خاص من
الانحراف ، لا يتصل على وجه التحديد بتركيب الجمل ولاببناء
المتخيل وامتياحه من المخزون الأنثروبولوجي العميق في
الوجدان العربي ، وإنما باقتحام المناطق المحظورة في
المستوى العام لاستفزاز القارئ وتحريضه .

ولكى يتأكد لنا هذا النسق السردى في شعر نزار نسوق
المقطع الثالث من القصيدة ذاتها ، لنراه يقوم بعرض فكرة
رفض التراث المادى والمعنوى بخطوط أخرى، لكنها توشك هذه
المرة أن تكون خطوطاً حمراء .

أفتح تاريخ أبى

أفتح أيام أبى

أرى الذى ليس يرى

أدعيه ... مدائح دينية

أوعيه ... حشائش طيبة

أبويه .. للقدرة الجنسية

أبحث عن معرفة تنفعنى

أبحث عن كتابة

تخص هذا العصر .. أو تخصنى

فلا أرى حولى سوى

رمل .. وجاهلية ..

فالإشارتان البارزتان فيه هما : الأدعية ، المدائح الدينية /
أدوية القدرة الجنسية . وإقامة التوازى والتعادل بينهما جدلى
مثير ، وإدراجهما فى منظومة المرفوض يحدث صدمة للمتلقى
لأنحرافه عن نسق القيم المعتد بها . لكنه لايفضى لتطوير مثير
لهذا النسق باتجاه علمى حضارى ، بقدر ما هو تحريض
استفزازى على رفض القار من غيبى ومادى معاً ، الأمر الذى
لايرتبط بنمو الوعى التاريخى ، بل بلون من التمرد الأعمى الذى
يحدث فى كل حين ؛ إذ أن حركة البحث عن " كتابة تخص هذا
العصر " فى تراث عصر سابق حركة عشوائية وغير منطقية .

وتظل الظاهرة الشعرية اللافتة هنا هى تحول القصيدة
- بمقاطعها السبعة - إلى حكاية بسيطة وحيدة ، مكررة سبع
مرات ، بنفس الطريقة مع اختلاف الكلمات . نفس الأبنية

النحوية والروابط السردية التي تستقطر الإيقاعات وتسرف في
تفريغ لغة الشعر من كثافتها التخيلية وتحرمها من الحد الأدنى
من الترميز والتشتت ، بما يجعلها غير قابلة لإعادة القراءة
وتجديد التأويل . إنها تلمسنا بشعر حسي يوقظ قدراً من
مداركنا المباشرة إن كان غافياً ، ويشبع لوناً من تلذذنا
بتحصيل الحاصل وإعادة الكلام ، لكنه لا يقوى فيما يبدو على
تكوين حساسية جمالية متنامية ترقى بوعي الإنسان النبيل
وتثير فيه أسئلة الفن الخصب .

حيوية الخطاب الشعري عند السياب

كان الشاعر الألماني " هولدرلين " يقول : " إن وظيفة الشعر هي تحويل العالم إلى كلمات ، فالشعر يمتلك الواقع إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنا " . وجاء فيلسوف الشعرية المعاصرة " هايدجر " ليضع لهذه لمقولة العضوية صياغة فكرية عاتية : " إن الشعر يؤسس للكائن بكلمات الفم، الشعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة وجوهر الأشياء . فهو ليس أى قول، ولكنه على وجه التحديد ذلك القول الذى يستطيع بطريقته الفطرية أن يخرج للنور ، أى للوعى ، كل ماتحاول اللغة اليومية أن تلتف حوله وتربت عليه " (١) .

امتلاك الشعر للواقع وخلقه للكينونة عبر التسمية لا يتم من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسية ولا اقتطاف زهرات الخارج المبتذلة بطريقة تختزل تجربة الوجود فى بعد أحادى، وإنما يحدث فيما يبدو عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره فى نسغ الحياة، واسترجاع طاقته الفطرية فى بعث ظواهرها .

(١) انظر Read, Herbert: Imagen E Idea. Trad: México 1975. Pag 12

عندما يقوم بتشكيل وعينا عن طريق الفهم والشعور معاً ،
وينجح فى استثارة مظاهر الحرارة والخصوبة فى اللغة بالتنوع
الثرى والحركية الطاغية ، وهو بذلك يتسق مع التيار العام
الجارف فى الفن ، فقد أفضى التحليل السوسيولوجى المحدث
لظواهره إلى ملاحقة كيفية تسرب هذه الحيوية إلى عروق
الإبداع باعتبارها عاملاً جمالياً ، وعودتها للظهور بكامل طاقتها
فى الفن المعاصر . فقد أعلن " هنرى مور " مثلاً : " لم يعد
الجمال هدفاً لأعمال فى النحت ، فالعمل الفنى عندى ينبغى أن
تتوفر له حيويته الخاصة .. إنه قد يتضمن طاقة مكبوتة ، حياة
خاصة مكثفة بغض النظر عن الموضوع الذى يقدمه " ، والحيوية
بهذا المعنى - كمصطلح تقنى - بعيداً عن الفن الذى يقدم
حيوات الكائنات من السطح ، تعد رد فعل ضد الصلابة القاتلة ،
المتتملة فى جميع عمليات التكرار والمحاكاة . إن الرمز قد
انتقل من يد الفنان إلى يد الكاهن والمعلم حتى استقر فى يد
الصانع الماهر ، لكنه فقد نبضه الحيوى الأصيل المتدفق من
ضنيع الفنان الخلاق ، وأصبح عرفياً منظماً وتجارياً أيضاً .
عندئذ فقد الفنان ثقته فى جميع الأعراف المثالية التى أبعدته
عن منابع الحيوية ، وجعل يكافح لاسترداد هذه الخاصية .
فإذا ما أدرك ذلك فقد استعاد ثقته فى ذاته . وبهذا المعنى

فإن الحيوية فى الفن تصبح تحدياً للعممية، واليأس الناجم عن الزخرف المثالى أو الثقافى (٢).

وإذا كان الشعر الحر ، كما سُمى فى بدايته ، أو شعر التفعيلة ، كما اصطلح على تحديده فيما بعد ، يمثل حركة قامت منذ منتصف هذا القرن للعودة للمنابع الفطرية فى الشعرية العربية ؛ ضد الصلابة العروضية والتشكيلية فى الدرجة الأولى ، فإن السمة التعبيرية الفارقة لبعض تجاربه الكبرى يمكن أن نتلخص فى بروز هذا الطابع الحيوى كعامل استراتيجى يحكم بقية العوامل الجمالية والتقنية ويوجه فعاليتها . ويتبلور ذلك بشكل أخص فى النسيج الأسلوبى لخطاب السيّاب ، حيث يتحول العالم إلى كلمات تمتلك الواقع وتخلق الكينونة وهى تتحدى العدم المتريص بها . ولم يكن من قبيل الصدفة أن نجد الدراسات الناجحة التى توفرت على الكشف عن تجربة السيّاب الشعرية قد تذرعت كلها تقريباً بالمنهج التاريخى ، ويكفى أن نتذكر منها أعمالاً باهرة مثل كتابات عيسى بلاطة وإحسان عباس وناجى علوش ، وحتى تلك التى رفعت راية أخرى مثل بحوث على البطل المقارنة وعبد الكريم حسن البنيوية وإيليا حاوى الجمالية فإنها لم تكف عن بحث التطابق بين وقائع الحياة

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٠.

وكلمات الشعر ؛ واجتهدت في إعادة ربط الحبل السرى الذى يصل بين مستويات الإشارة الشعرية ومقابلها المشار إليه فى الخارج ، حتى ليصل هذا الولع بعقد التطابق وإتمام القران إلى درجة إنكار " إمكانية الخلق " فى خطاب السياب الشعرى ، فيعمد أحد نقاده " البينويين " إلى قراءة قصيدته السردية الجميلة " الأم والطفلة الضائعة " بطريقة معكوسة ؛ بحيث تشير الأم إلى الشاعر ذاته ، والطفلة المفقودة إلى أمه المتوفاة ، ويعقد فصلاً مطولاً لتحقيق أسماء محبوباته وصفاتهم بطريقة مهما بلغت من التدقيق والتشويق إلا أنها تترد بالبحث إلى نطاق المنزع التاريخى الغالب (٣) .

ولاشك أن خطاب السياب الشعرى ذاته يغرى بتتبع كيفية نمو الوعى التاريخى فيه ، واعتباره وثيقة من الدرجة الأولى لوقائع حياته الشعورية والسياسية والإنسانية ، فهو يستمد خواصه من فقرات تقلباته وصميم عالمه الداخلى المكشوف ؛ فالعلاقة عنده بين الداخل والخارج لاتتناقض ولاتتباعد ، بل لايعدو الخارج لديه أن يكون مجرد " تخريج " مباشر للداخل الممتزج بدوره بمعطيات العالم من حوله . فليس بوسع القراءة

(٣) انظر : عبد الكريم حسن : الموضوعية البنيوية . دراسة فى شعر السياب بيروت ١٩٨٢ ص ٢٨٧ وما بعدها .

النقدية للسياب أن تعثر بسهولة على تلك المنطقة الفاصلة بين حياة الشعر وشعرية الحياة ، فخاصية " الصدق التعبيري " فى تمثيل الحياة تكاد تطفى عنده على ماعداها ، حتى يصبح بوسعنا أن نتفهم بعمق شكواه فى أواخر حياته من أن فقر تجاربه الحيوية قد أدى إلى نضوب معينه الشعرى ، إذ لم يعد فى حياته المؤطرة بقيود المرض والروتين مايشير بشاعريته للكتابة .

لكن هذا التوازى والتعالق المباشر بين حياة السياب وشعره لم يكن يمضى فى خط مبسط مستقيم ، فمغامراته التجريبية فى الشكل الشعرى ، وكنوزه الثقافية التى كان يعثر عليها ويمتاز بمهارة منها ، وخصوصية عالمه التخيلى وطول نفسه الملحى ، كل ذلك كان يباعد بينه وبين الطابع الغنائى السهل المنبثق من قرب الشعر من أحداث الحياة ، ويسارع بتجربته كى تكتسب قوامها المكثف المتجاوز للحساسية العاطفية الشائعة ؛ حيث يكتمل لديه الوعى بموقف الإنسان المعاصر ، وتتضج عنده لذلك تقنيات التعبير اللازمة لتشكيل جهازه الأسلوبى المتميز . وإذا كانت الخاصية الاستراتيجية المولدة لبقية الملامح فى هذا التشكيل الأسلوبى هى الحيوية الجمالية، وهى التى تنتقل فنياً من مجال البيليجرافيا إلى نطاق

البحث فى شعرية الخطاب وآليات توليدها فإن بوسعنا أن نشير إلى إبراز المظاهر التى تتجلى فيها هذه الخواص على رقعة النص السيابى دون أن يكون ذلك حصراً مستقصياً ، فنجمل منها مايلى :

أولاً : تنوع المادة الشعرية فى مكوناتها اللغوية والموسيقية بمايؤدى إلى بروز المفارقات، وتشكيل الألوان المتعددة المجسدة لثراء التجربة التعبيرية ، وينفث فيها روح الخلق ونكهة الحياة .

ثانياً : ديناميكية النص الشعرى وقابليته القصوى لسرعة التبئين . وذلك بتوظيف العناصر السردية وتشغيل عد من التقنيات التعبيرية الحركية مثل الترجيح والتناص والتنظيم المقطعى ، بمايضبط حركية الخطاب الشعرى .

ثالثاً : عفوية عمليات الأسطرة والترميز الشعرى الذى يتم داخل النص ذاته وعلى مرأى من المتلقى ، إذ يشترك فى تكوين الشفرة وفكها ، ويسهم بذلك فى تشكيل النظام المجازى للنص واكتناه رؤيته .

ولا يخفى لدى من يتأمل جملة هذه المظاهر ، وغيرها ممايتكشف فى سياق البحث ، علاقتها العضوية بموقع أسلوب

السياط التعبيري الحيوى على سلم الدرجات الشعرية الذى اقترحه من قبل ، وإن لم نلتزم بالتطابق النمطى بين مستويات التنظير والتطبيق ، حفاظاً على حرية التجريب المفتوح ، ورعاية للمسافة الحيوية - أيضاً - اللازمة بين طرفى الخطاب النقدي والشعرى .

حشد من الحيات :

بوسعنا أن نختبر أولاً مظهر التنوع اللغوى فى مادة السياط الشعرية على المستوى المعجمى / الدلالى اعتماداً على مجموعة من الجداول والإحصاءات الأولية التى أجراها بعض الباحثين ، وإن لم يتخذ المنظور الأسلوبى المحدد فى رصدها ، ولم يعن بتحديد نتائجها وقراءة أرقامها الإجمالية . لكن ميزة هذه الإجراءات أنها تمثل قاعدة بيانات أولية ، تسمح بتكاثر النتائج المستخلصة منها طبقاً للمنهج المتبع ونوع القراءة النقدية بما يحقق درجة كافية من التراكم العلمى والمعرفى . ويتمثل التنوع اللغوى فى خطاب السياط الشعرى فى الجانب الكمى والكيفى معاً ، أى فى عدد الجنور اللغوية وشبكة العلاقات القائمة بينها وطبيعة اختيارها فى حد ذاتها .

فقد أثبت البحث التجريبي أن عدد الجنور اللغوية فى شعر

السياب يرتفع إلى ثلاثة آلاف جذر لغوى . ولما كان متوسط الكلمات المشتقة من كل جذر يبلغ عشر كلمات ، فإن محصلة المعجم الكلى الذى يوظفه الشاعر تصل إلى ثلاثين ألف كلمة^(٤) . وعلى الرغم من أننا لانملك حالياً جداول إحصائية مماثلة لأعمال الشعراء الآخرين تسمح بالمقارنة واستخلاص نسبة ارتفاع الحصيلة المعجمية لدى السياب ، إلا أننا نستطيع أن نتوقع من الوجهة المبدئية اعتماداً على هذا الرقم الكبير فحسب مدى الثراء المعجمى عنده ، إذا تذكرنا مثلاً حصيلة شاعر آخر معاصر هو نزار قبانى التى لاتتجاوز عدة آلاف من الكلمات على أحسن تقدير . وتظل هذه السمة قابلة للتعديل بقدر توفر مزيد من قاعدة البيانات . أما شبكة العلاقات الدلالية القائمة بين هذه المادة المعجمية والمتكونة من أبنيتها البارزة فتنضح جزئياً من خلال تتبع الجذور اللغوية الثلاثة الأكثر دوراناً وتردداً فى شعره ، ومن نسبة تكرارها . وهى تقع فى تشكيل ثلاثى يتضمن ثنائية الموت / الحياة من جانب ، ومعادلهما - سلباً وإيجاباً - وهو " الحب " من جانب آخر . فقد لوحظ أن مفردات " الحب " تكثر على حساب مفردات " الموت "

(٤) راجع : عبد الكريم : المصدر السابق، ص ٢٢ وما بعدها .

وأن العكس صحيح . والنتيجة الأسلوبية التى نستخلصها من ذلك أن علينا أن نضم مفردات الحب للحياة ونقيم تقابلاً بينهما وبين الموت ، الأمر الذى يرتفع بنسبة هذا الجانب الإيجابى فى الجدلية الكبرى ويسمح بتغليب على الوجه السلبي وهو الموت فى الدلالة الأخيرة .

ونعود إلى الأرقام فى مجموعها الذى تغفله الجداول لنجد أن جملة الجنور التى تدور حول حقل الموت الداللى تبلغ (٢٥) جذراً تتكرر فى خطاب السياب الشعري (٩١٧) مرة ، وأكثرها دوراناً لديه هو الموت الذى يتردد (٣٩٠) مرة ، يليه القبر (٢٠١) مرة ، ثم الردى (٦٥) مرة ، وتبلغ مجموعة الحب عشرة جنور فحسب تتكرر (٥٧٧) ، وأكثرها دوراناً عنده كلمات الحب (٢٤٥) مرة ، والهوى (١٦٠) مرة ، والعشق (٤٧) مرة ، وتأتى مجموعة الحياة الدلالية فى المرتبة الثالثة عددياً ؛ إذ تتضمن ستة جنور تتكرر فى مجموعها (٣٥٩) مرة ، أعلاها كلمة الحياة ذاتها حيث تتردد (١٨٤) مرة ، تليها الولادة (٧٣) مرة ثم العيش (٣٦) مرة .

ونستطيع أن نتبين من هذا المسح اللغوى مدى التنوع والتوازن فى معجم السياب الشعري ، إلى جانب الثراء المشار إليه من قبل ، فعدد مرات تكرار مجموعة الحب والحياة يبلغ فى

محصلته (٩٣٦) مرة ، فى مقابل مجموعة الموت التى تصل إلى (٩١٧) . ومع أن هذه الأرقام لا يمكن أن تمدنا بدلالات نهائية للعناصر المهيمنة على المعنى الكلى الشامل فى خطاب السياب الشعري يمكن ترجمتها فى معادلة رياضية حاسمة ، إلا أنها تعتبر مؤشرات قوية على وحدته وتنوعه ومدى توازنه . إذ ينبغي كى نصل لهذا المعنى الكلى المهيمن أن ندخل فى حسابنا أيضاً " أوضاع التراكيب " وليس مجرد المفردات ، وما يعترى هذه التراكيب من حالات النفي والإثبات تارة ، وسوقها على سبيل الحقيقة أو المجاز تارة أخرى ، الأمر الذى يدخل تعديلات جوهرية على دلالة تلك الأرقام الأولية ، ويسهم فى تشكيل بنيتها الكلية . لكن تبقى حقيقة مبدئية لاسبيل إلى تبديلها ، وهى غلبة هذا المحور الدلالى المتمثل فى ثلاثية الموت والحياة والحب وسيطرته على أسلوب السياب ، ونحسب أن هذا المحور ذاته هو الذى يمثل البؤرة الحيوية المستقطبة لبقية عناصره فالذى يلح عليه " هوس " الحديث عن الموت وخشيته ليس سوى مفتون بالحياة عاشق لها ومتفجع فيها ، ومهما كان ذلك ناجماً فيما يبدو عن عذاباته المرضية وأسفاره الأيوية إلا أنه يعنينا أولاً باعتباراه الخاصة الممثلة لأسلوبه الشعري والمجسدة لطابعه .

كما أن الالتفات إلى مجموعة دلالية أخرى ترتبط بالمجتمع وما يتعاوره من ظلم وثورة تشتبك مع مفاهيم الموت والحب والحياة على الصعيد الجمعي ، وتمثل في كثير من الأحيان بعدها المجازي في عملية الترميز الشعري ، حيث كثيراً ما تكون الحبيبة هي الوطن أو الثورة المنشودة ، ويكون الموت هو القمع والطغيان ، كل ذلك قد يكشف عن مظاهر أخرى لهذه الحيوية الدلالية ذاتها ، دون أن يسمح لنا بالوقوف عند حد " النتيجة الرقمية " وهي سيطرة موضوع " الموت " على خطاب السياب الشعري وصبغه بطابع عدمي يتمثل في " الإخفاق " كما ينتهي إلى ذلك الباحث نفسه (٥).

- وإذا كان قانون التنوع والوحدة على المستوى اللغوي هو المهيمن على أسلوب السياب والمولد لطابع الحيوية فيه فإن ذلك يتكرر بشكل آخر على مستوى البنية الإيقاعية لشعره .

ففي بحث إحصائي آخر عن المظاهر الإيقاعية لتجربة السياب (٦) يتناول أعماله التي ارتضى إثباتها في دواوينه

(٥) عبد الكريم حسن : المصدر السابق، ص ٢٢٥ وما بعدها . ونحن إذ نشيد بالجهد العلمي البارز الذي بذله الباحث ونختلف معه في النتائج المستقاة ننمى أن ينشر في طبعات لاحقة الجداول التفصيلية للجنود اللغوية ، الأمر الذي يتيح الفرصة لغيره أن يجرى عليها قراءته الأسلوبية ويستخلص منها ما يراه ملائماً من نتائج تفسيرية .

(٦) انظر : سماح العجاوي : المظاهر الإيقاعية لتجربة السياب . بحث للدراسات العليا بجامعة البحرين لم ينشر بعد بإشراف الدكتور علوي الهاشمي .

المنشورة خلال حياته ، وتلك التي كان قد أهملها ونشرت في الجزء الثاني من ديوانه ، يتبين أن مجموع قصائد السياب يبلغ (٢٠٢) قصيدة ، منها (٨٣) قصيدة عمودية ؛ أى بنسبة ٤١٪ تقريباً - وكان قد أسقط عدداً وفيراً منها ٠ و (١١٣) قصيدة تفعيلة ، أى بنسبة (٥٦٪) من المجموع تقريباً . كما أن هناك (٦) قصائد تجمع بين الشطر والبیت ، أى حوالى (٣٪) من شعره .

ويبلغ مجموع الأبيات العمودية من ناحية أخرى (٣٠٤٢) بيتاً بمتوسط قرابة (٣٦) بيتاً للقصيدة الواحدة . وجملة الأسطر فى قصائد التفعيلة تصل إلى (٧٦٦٢) سطراً ، أى بما يكاد يبلغ (٧٠) سطراً للقصيدة الواحدة . فإذا لاحظنا أن البيت يتكون من شطرين بما يمكن أن يوازى نسبياً شطرين أدركنا تناسب الأطوال، وتوازن بنية القصائد فى أشعار السياب العمودية والتفعيلية .

ومع أن هذا التنوع البارز فى النمط الإيقاعى للقصيدة لم يتوزع بالتساوى على مراحل إنتاجه ، بل بدأ عمودياً فى شعر البواكير الذى أسقط معظمه كما أشرنا من قبل ، وخلص إلى صيغة التفعيلة طوال فترة إنتاجه الفنى المعتد به ، وانتهى فى بعض قصائده الأخيرة إلى نوع من المزاجية اليسيرة بين

الشكلية كلون من التنوع الإيقاعي ، وليس ردة عروضية كما يقول بعض الباحثين ، مع كل ذلك فإن الملمح الرئيسى لهذا الإطار الكلى هو " تحفيز " النمط العروضى ، أى تحميله دلالة متعددة ومتغيرة بالكسر المنظم لشفرته المستقرة فى العروض الخليلى ، ومحاولة ربط التجربة الشعرية حيويًا بهذا الإطار الموسيقى المتجدد الذى يبحث عن علاقة تحفيزية تخترق جدار العرف المتكلس وتثبت فيه نوعاً جديداً من الباعثية السببية الرابطة بين التجربة اللغوية والموسيقية .

وتأتى جداول الأوزان المستخدمة فى شعر السياب كمظهر آخر هام لهذا التنوع الحيوى فى أبنيته الموسيقية ، فقد وظف جميع البحور الشائعة فى الشعر الحديث سواء كانت صافية أم ممزوجة ، خلافاً لما حاولت تنظيره والدعوة إليه رفيقته الشاعرة نازك الملائكة التى كانت ترى اقتصار شعر التفعيلة على البحور الصافية . لكن السياب تميز ببعض الفوارق الأسلوبية الدالة فى هذا الصدد ، الأمر الذى يجعل نسيجه الإيقاعى متفرداً ومتوازناً . فقد تبين أن أعلى البحور استخداماً عنده هو الكامل الذى تبلغ نسبته (٢٢,٢ ٪) من جملة قصائده ، وهو يشبه فى ذلك غيره من الشعراء مع ارتفاع يسير ، إذ أن معدل تكرار الكامل لدى الشعراء المحدثين يبلغ (١٨,٦ ٪) ، بيد أن البحر

التالى عنده ، وهو المتقارب الذى يبلغ (٨، ١٦) فى نسبته المئوية ، يعد ظاهرة فريدة فى الخارطة الإيقاعية ، إذ أن نسبته لدى مجموعة شعراء جيله لا تتجاوز (٢، ٦ ٪) ، الأمر الذى يشكل علامة فارقة وهامة عنده . فإذا تذكرنا ما يقال عن المتقارب باعتباره البحر الملحمى بامتياز ؛ إذ نظم فيه الفردوس شاهنامته ؛ وتذكرنا ما يقوله السياب عن نفيسه باعتباره " شاعر ملحمة " أدركنا أن هذه النسبة ليست عشوائية، وأن لها ارتباطاً عميقاً بالإيقاع السريع المتتالى للمنظومات المطولة وصبغتها الحيوية . وتأتى بعد ذلك لديه بحور ثلاثة متوازية هى البسيط والرجز والوافر بنسبة متعادلة تماماً (٩، ٤ ٪)، ويقاربهما الخفيف الذى يبلغ (٨، ٤ ٪) ثم تاتى بحور الرمل والطويل والمتدارك بنسبة تقارب (٥ ٪) ، ثم السريع والهزج بنسب لاتصل إلى (٢ ٪) ويغيب عن شعره ، كما هو الشأن فى الشعر المعاصر عموماً ، بقية البحور الخليلية . وكما مزج السياب بين النموذج العمودى وقصيدة التفعيلة فإنه جرب أيضاً تعدد البحور فى القصيدة الواحدة فى عدد غير قليل من أعماله يبلغ (١٤) قصيدة ، وهذا لم يكن مسموحاً به من قبل ، فإذا أضيف إلى ذلك تنوع القافية المنتظم ، فى شعره العمودى بطبيعة الحال ، بنسبة كبيرة تجاوز تصفه كمياً ،

واستخدام معظم الحروف الشائعة فى القوافى العربية وفى مقدماتها الراء والهمزة والباء والنون والdal والميم ، فإن خاصية التنوع فى عناصر الإيقاع والتوظيف النشط لجميع إمكاناتها تصبح هى السمة المهيمنة على إنتاجه . ولا يخفى أن شعر التفعيلة الذى لا تنكسر فيه القافية بضرب لازب كقاعدة لازمة ، ولا تغيب عن الانبثاق العفوى المدهش ، يفسح مجالاً أكبر لتحفيزها عبر سوقها بأنساق مبتكرة غير منتظمة وأشكال متعددة تستجيب لطبيعة التنظيم المقطعى ولخواص الترجيح والربط فيه بقدر ماتحقق من عوامل سببية متجددة مرتبطة بالبنية الكلية المرنة للنص وما يتفاعل داخلها من توزيعات إيقاعية دلالية .

بيد أن هذه الملاحظات التمهيدية المختزلة عن فاعلية التنوع اللغوى والإيقاعى فى خطاب السياب ، مهما كانت مستخلصة من البحث العلمى فى شعره ، فإنها بحاجة لمقاربة نصية تضعنا مباشرة فى حضور دائرة الجذب الحقيقى لعالمه عندما يتحول إلى كلمات متبنيّة ، لا من قبيل الاستشهاد فليس الأمر بحاجة إلى برهان آخر ، وإنما فى سبيل المعاشة الجمالية الباحثة عن مشاركة المتلقى فى عمليات التذوق والتأمل فى الآن ذاته .

- وإذا كان الصمت هو الذي يسوّر النص فإنه لا يكتنف البيت الواحد في الشعر الحديث ، ولا يلتفت بالمقطع الوحيد ، وإنما يدور حول القصيدة ويسيجها ، حتى إذا ما أدرجت في ديوان ، فإن القصيدة تظل هي الوحدة الصغرى في البنية النصية ، بنظامها الإيقاعي ، وبؤرتها الدلالية ، وحركتها السبردية والمنطقية ، فلا يمكننا أن نحدد بنية ديوان بتجاهل أبنية وحداته في مستوياتها وتعالقاتها العديدة ، كما لا يمكننا أن نقفز على أشلاء الموضوعات ، متوهمين أنها ركام يحتاج لنا كي نعيد ترتيبه ، إذ أن ما يقوله هذا النظام الثرى سيختلف جوهرياً عما قالته أنساق الشعر في نظمها الحقيقة ، ومن ثم فإن الحد الأدنى للمقاربة النصية ينبغي أن يتكئ على القصيدة ويشير إليها ، حتى إذا جرؤ على اجترائها بدعوى أنها تظل هناك متمتعة بوجودها التام في الديوان فإن مفارقة الحضور والغياب تظل هي الحاسمة في لعبة التحليل ؛ إذ أنها تحدد مسافة التطابق بين القصد والفهم ، وما يقوم بينهما من فضاء نصي هو الذي يشير إلى الحدود التي تفصل النص عن فهمنا لواقعه ولواقع الحياة التي أنتجته كما قال لنا " هولدرلين " .

غريب على الخليج :

وسنقف عفواً عند أول قصيدة تستهل مجموعة " أنشودة

المطر " التى تعد بداية المرحلة الشعرية الناضجة لدى السياب ، بعد أن تخطى عتبة مايوصف دائماً بأنه محاولات الرومانسية فى شعر البواكير وأزهاره وأساطيره وأعاصيره ، إذ اكتملت حينئذ ملامح أسلوبه الشعرى وبرزت خصائصه . إنها قصيدة " غريب على الخليج " التى أصبحت من الشجن ، بأثر رجعى الآن، إذ كان قد كتبها خلال رحلته الأولى الهاربة إلى الكويت عام ١٩٥٣ ، دون أن يعرف أنه سيعود إليها لتكرس غربته فيها ويموت على أرضها بعد ذلك .

ونلاحظ مبدئياً أن الخيط السردى المباشر للوقائع الحسية هو الذى يشكل قوام النص ، لكنه لا يلبث أن يصبح مجرد منطلق لاستكناه الدواخل التى تفعل فعلها فى تمثيل الرؤية الشعرية وتوجيه حركتها الشعرية :

الريح تلهث بالهجرة ، كالجثام ، على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى أو تنتشر للريح
زحم الخليج بهنّ مكتدحون جواً بوبحار
من كل حافٍ ، نصف عارى
وعلى الرمال ، على الخليج
جلس الغريب يسرح البصر المحير فى الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
"أعلى من العباب يهدر رغوّه ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسه التكلّي : عراق
كالمدّ يصعد ، كالسحابة ، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ : عراق
والموج يعول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق .

ولنحاول أن نصرف وعينا عن ملاحقة هذا الإيقاع النادر
للعراق على شواطئ الكويت ، فلسنا نريد أن نجرى قراءة
سياسية لشعر النبوءة السيّابي ، بل نبغى الالتفات إلى المعالم
الأسلوبية ، فنلاحظ أنه لم يكد يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب
ليحدد منظور الرصد للمشهد في عبارة "جلس الغريب " حتى
بادر بعد سطرين فحسب بالقفز إلى ضمير المتكلم " صوت
تفجر في قرارة نفسه التكلّي " ، لأنه شاعر تعبيرى مفعم
بالحرارة الغنائية ، وتوالت لديه أدوات التشبيه وحروف اسم
الوطن التي تعتصر دلاليّاً وموسيقياً كي تحدد الموقف والتجربة
بشكل سردي مباشر. على أن الشاعر هنا لا يكف عن استخدام

تقنيات التعبير الرومانسية المعهودة ، فمفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره ، فالريح تلهث مثل جيشانه ، والقلوع تطوى وتنتشر كأنها وجيب ضلوعه ، لكنه - وعلينا أن نهتم بذلك - لم يعد متفرداً متوحداً كما كان أسلافه الذين انسلخ عنهم ، فوعيه بالآخرين أخذ يزحم المشهد من حوله ، إنهم " مكتدحون " من كل حافٍ نصف عارى " وكأن ضرورة الشعر قد مثلت ضرورة العيش فأضافت إلى العرى ياء تستر مؤخرته ، ويُسرح الشاعر البصر من حوله فلا يرتد إليه كليلاً ، وإنما يوشك أن " يهد " أعمدة النور بنشيجه . هنا نلاحظ طغيان " العاطفية الصارخة " على خطابه ، فالمدرسة السابقة مباشرة عليه كانت خطابية غنائية ، وهو لا يزال يمتح من معينها حتى يكتشف أنواته الخاصة . حينئذ يأخذ اسم " العراق " فى التفجير الصوتى بقرار عميق ينشره الموج فى أصداء متتالية تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الإيقاع النفسى والصوتى على أساس فكرة المحاكاة . هنا نلمس تقنية خاصة سوف تمتد طويلاً فى شعر السيّاب ، إذ تتجسد فى تلاحق الصيغ وتجاوب الأصداء لتصعيد التمثيل النفسى حتى بلوغ ذروة يمكن أن نطلق عليها لحظة " الاستغراق والنشوة " . فالكلمات هنا لاتنهض شعرياً بما تدل عليه فحسب ؛ إذ أن المسافة بين الدال والمدلول

قصيرة ؛ الأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقية دون ترميز أو تعميم ؛ بيد أنها تلتحم فى بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج، وتضع المتلقى فى حالة التوتر الجمالى المسنون ، الناجم عن متابعة هذه الحركية والإسهام فيها . وتقوم مفارقة التقارب النفسى الشديد من الوطن ، مع البعد المكانى عنه بتوليد حسّ عارم بالغربة واليأس والانقطاع، تشحذه العبارة التاريخية المشحونة " البحر دونك " لما تستحضره - ربما بطريقة لاواعية - فى الوجدان العربى من نظيراتها الشهيرة "البحر أمامكم " ، وعندئذ ينتقل - فيما يبدو - إلى مقطع آخر، دون أن يترك فراغاً يحدد به هذا التوزيع كما يفعل فى كثير من الأحيان .

ولعل الانهمار النفسى ، واستمرار المنادى : العراق ، وعلاقة الزمن القريب بين اللحظة الحاضرة والماضية ، لعل كل ذلك هو الذى يمسح فواصل القول الشعرى ويدمج مقاطع الخطاب ، دون أن يكف النمط السردى عن تحديدها ، خاصة بالاعتناد على توزيع وحدات الزمن .

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك ياعراق..
وكنت دورة أسطوانة .

هى دورة الأفلاك من عمرى ، تكور لى زمانه
فى لحظتين من الزمان ، وإن تكن فقدت مكانه .
هى وجه أسمى فى الظلام
وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام .
وهى النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب .
فاكتظبالأشباح تخطف كل طفل لايؤوب
من الدروب !
وهى المفلية العجوز وما توشوش عن " حزام "
وكيف شق القبر عنه أمام " عفراء " الجميلة .
فاحتازها لإجديلة .

الحادثة الحسية التى يرويها عن مروره بالمقهى ، وسماعه
لدورة الأسطوانة التى حملت له العراق ، لم تلبث أن تحولت من
واقعة خارجية إلى موقعها الشعرى ؛ إذ أسلمته إلى تيار وعيه
فتدفقت مشاعره ، وتكور له عمره فى لحظتين ؛ إحداهما موزلة
فى القدم ؛ عند حلم الطفولة ورؤى الصبا المبكر بكل عناصره
وشخصه ، أما اللحظة الثانية فهى الحاضرة الغائبة التى تقع
فى مقابل الأشباح وقصص الحب ورفيقة الصبا وأحاديث العمة
وبيقة ماسيتلو ذلك . هنا تتفرج المسافة قليلاً فى فضاء الخطاب

الشعري لتتسع لطرف يسير من الرؤية ؛ حيث تعمر بالعناصر
المنوعة الغنية بالأصوات والأشباح والحكايات . ولكن عملية
التخييل التي تنزلق من دورة الإسطوانة كي تمتد إلى دورة فلك
العمر عبر التطابق بين الدورتين ، لاتلبث أن تصنع من اللحظة
الآنية شرفة تنسج خيط الماضي الحريى وتعيد استحضاره ،
حينئذ تضيف إيقاع الزمن إلى الإيقاع الصائت فى البنية
الموسيقية ، وتنثف فى المشهد عناصر تشكيلية عديدة منتزعة
من صميم الوعى وحميمية الذكرى ، لكن دون أن تتحول تلك
العناصر إلى شىء آخر ؛ إلى رموز لدلالات كونية أعظم مثلاً .
فوجه الأم لايدل إلا على ذاته ، أشباح النخيل التى تتخطف
الأطفال هى نفسها فحسب . وشوشة القصص القديمة التى
تردها المغلية العجوز لاتحتمل تأويلاً بعيداً عن منطوقها .

هذا هو النهج التعبيرى المباشر مهما كان مفعماً بالحيوية ،
فالعناصر تتعدد فيه دون أن تتمدد أو تتحول . تكون منظومة
شاملة متماسكة ذات دلالة وحيدة لاتختلف حولها القراءات ولا
تسمح بتعدد الاجتهادات . إنه يروى «بأمانة» ما حدث ، لا يكاد
يختلق شيئاً . ومن ثم فإنه يظل ذاتياً مهما استخدم من عناصر
السرد والقص ، لايقوى على إقامة أصوات أخرى تناوئه وتتوس
عالمه المتماسك . لايبعد قيد أنملة عن تجربته الشخصية

ولايمضى ممعناً فى تمثل الآخر التابع خلف ضمير المبتكم . إنه
يثيرنا ويمتعنا جمالياً بقدر ما يصدق فى تمثل حالاته وإتقان
محاكياته ، الأمر الذى ينجح فى دفعنا لاستحضارها وإعادة
إنتاجها بما يقابلها فى طفولتنا . هذه النظائر المشعة للتجربة
المسرودة تمثل الفضاء الحاف الوحيد بالنص ، فتتمدد
الذكريات بارتياح على صفحته دون كثافة أو تكس ؛ إنها ترى
فى اتساق طبيعى منغوم :

زهراء ، أنت ... أتذكرين

تنورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلين ؟

وحديث عمى الخفيض عن الملوك الغابرين ؟

وراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النساء

أيد تطاع بماتشاء ، لأنها أيدى رجال

كان الرجال يعربدون ويسمرون بلاكلال

أفتذكرين ؟ أتذكرين ؟

سعادة كنا قانعين

بذلك القصص الحزين ، لأنه قصص النساء

حشد من الحيوانات والأزمان ، كنا عنقوانه

كنا مداريه اللذين (انداح) بينهما ، كيانه

أفليس ذاك سوى هباء ؟

حلم ودورة إسطوانة ؟

إن كان هذا كل مايبقى فأين هو العزاء ؟

نحن هنا حيال حركة ثالثة تصل بها القصيدة إلى ذروتها
الغنائية التعبيرية . وهى تستهل بنداء اسم " زهراء " ، ويبدو
طبقاً لمؤرخى السياب أنه اسم مستعار لرفيقة صباه ، يكنى به
عن " رفيقة " بنت عمه ، ولعل صحبتها لها ولغيرها من الأطفال ،
واندماجه فى صف ضعاف البيت من النساء قد وضعاه فى هذا
الموقف الذى يبدو للوهلة الأولى خارجاً عن الإطار العام
للقصيدة التى تستحضر ماضى الطفولة بأكبر قدر من التحنان؛
إذ يسير إلى صلاية عالم الرجال المنهمكين فى سمهم
وعربدتهم ، فى مقابل عالم الطفولة والإناث المستضعفين ، لكن
هذا التقابل ذاته يعزز التماسك الدلالى للنص ؛ بما يبرزه من
خصوصية المجتمع العراقى الذكورى وانشطاره على هذا
النسق . ويضلل إنحياز الشاعر " الرجل " الآن لهذه الطفولة
الأنثوية هو الذى يمثل ثنائية الأم / الأب فى خطاب السياب
الشعرى بتغليب أحد طرفيها . لكن البؤرة الدالية المكثفة

والجامعة لخيوط النص التي تسمح لنا باعتبارها أبرز نقطة في هذا التيار الغنائي المعبر هي تلك التي تتركز في عبارة " حشد من الحيات " لتبلغ أوج عنفوانها في تمثيل كيان متوحد من صورة الذات وهي مسكونة بأنس الرفقة الحانية . وإذ تمضى بقية القصيدة في رحلة التماهى بين الوطن والحببية ، وبين الذات في صميم كينونتها وبين اسم هذا الوطن ؛ فإن ذل الغربة وضعفها لا يلبث أن يسفر بشكل حاد عن بروز عنصر المال وتضخيم دوره في تحديد مصائر الرجال . وتنتهى القصيدة بحسرة ملتاعة ، وانتظار - نون جدوى - للرياح وللقلوع التي هبت في مطلعها .

ويبدو أن النموذج السردى الغالب على هذا النص هو الذى أتاح للشاعر استجماع العناصر الشتية من صور الحاضر وذكريات الماضى ونسجها فى اتساق وعفوية ، بقدر واضح من الشفافية والتماسك والتوازن ، بحيث تصبح فى تقديمها لهذا الحشد من الحيات تحقيقاً شعرياً للسماة الأسلوبية فى ظواهر التنوع اللغوى والموسيقى ، ويتضح من الخاصية المميزة لهذا الأسلوب التعبيرى فى جملة ، وللحيوى منه بالذات ، أن المتلقى لا يجد صعوبة فى تجميع الأشتات فى محور دلالى واحد ، لأن فورة المشاعر ووحدة الاتجاه العاطفى وبرز التوافق

بين الموقف الشعري وأدوات التعبير ، كل ذلك يصل بالتيار الغنائى إلى تحقيق استراتيجيات تناوب العناصر مع انسجامها وتعددتها مع وحدتها ، وقدرتها على تنظيم وحدة إيقاعية شاملة كمظهر جمالى مهيمن على جميع وحدات النص .

حركية الترجيع والإنشاء:

يوظف السيّاب عدداً من التقنيات التعبيرية البلاغة التي تصبغ شعره بصبغة ديناميكية مدهشة ، تتجاوز الإطار الذاتى المحدود لتلتحم بالتجربة الشاملة للإنسان فى تقلباته وعذابات الوجودية والاجتماعية . ولأنه كان واعياً بهذا الطابع المميز لشعره ، ومخالفته للتراث الرومانسى المباشر الذى كان يتكىء عليه فى الأدب العربى المعاصر له ، خاصة عند على محمود طه الذى افتتن به مع نازك الملائكة ، فقد أراد السيّاب أن يعلن تجاوزه لحدود هذا الطابع الغنائى ، وطموحه فى أن يحقق مستوى أرقى وأشمل فى إبداعه ، فيبادر إلى تحديد أسلوبه الشعرى قائلاً - كما ينقل عنه مؤرخو - " لست شاعراً غنائياً ، ولكننى شاعر ملحمة وقصيدة طويلة " .

ولاشك أن محاولاته الأولى فى كتابة المطولات التى فقد بعضها، واحتفظ بشذرات من بعضها الآخر متوزعة على عدد

من القصائد ، تستجيب بالفعل لنزوع سردي واضح مرتبط بالروح الملحمي البطولي ، تعززه طريقته المنتظمة في هيكلية نصوصه طبقاً لأنساق مقطعية مرقمة ومتوازية . لكن مصطلح " الملحمية " الذي ابتعث في العصر الحديث مقترناً بصيغة أدبية مسيحية عند كل من " إليوت " و " سيتويل " اللذين مافتيء السياب يعلن استجابته العميقة لشعرهما من جانب ، كما اقترن بطابع إيديولوجي ملتزم عند الواقعيين الاشتراكيين - خاصة منذ تجارب بريخت في المسرح الملحمي من جانب آخر، هذا المصطلح لا يمثل مركز الثقل الاستراتيجي في خطاب السياب الشعري، ولا البؤرة التي تتفرع عنها تقنياته التعبيرية . وربما كان لإيحاء كلمة " الملحمة " في الوجدان العربي ، وماتشير إليه من بطولات كبرى في الصراعات التاريخية الدامية ، والمواقف الفذة التي يتخذها عظماء الفنانين دخل في تطلع السياب لأن يكون ملحمياً بدوره . فإذا تساءلنا عن أبرز مظاهر الحركية المتحققة في خطاب السياب الشعري وجدنا أنها متعددة ومتداخلة ، وأن بوسعنا أن نشير إلى عدد منها :

- التراجع

- الإنشاء

- التناص

- الأسطورة

- الترميز

وكان علينا أن نبحث عن نماذج شعرية محدودة الطول تتجلى فيها هذه التقنيات ، باعتبارها مكونات البنية النصية المشعة في بقية عناصرها المتشابكة ، وأن نلاحظ دائماً تداخلها البنيوي في تكوين نسيج التعبير .

فعمليات الترجيع مثلاً لا تقتصر على مستوى الإيقاعات الصوتية ، عندما يعتصر السيّاب (كان هذا الفعل من مفضلياته) مافى الكلمات والجمل من طاقات موسيقية يأخذ في توزيعها وتنميتها وتمثيل تلاشيها وتآكلها على طريقة المحاكاة ليفجر مكوناتها السحرية ، مثل " بابا " في قصيدة " مرجى غيلان " و " مطر " في " أنشودة المطر " و " جيكور " في أغانيه ومراثيه العديدة ، وكذلك " هياى ، كونغاي ، كونغاي " في قصيدة " من رؤيا فوكاي " وغيرها من عشرات الأعمال التي تركز على محور صوتي يمثل ترجيعه بشكل منتظم البؤرة الإيقاعية والدلالية للنص . كما أن هذا الترجيع يتجسد أيضاً في بعض الأبنية الصرفية للكلمات التي تدل على المحاكاة ،

وهي الأفعال المضعفة ثلاثياً ورباعياً مثل "سَحَّ" و "نثَّ" و "ضعُض" و "عضُض" ، وقد لوحظ أن استخدامهما عند السيَّاب قد اتسم بالتكاثر بدءاً بديوانه "أنشودة المطر" وقدم أحد الباحثين^(٧) جدولاً مفصلاً لها في دواوين السيَّاب ، وجملتها - طبقاً لماورد عنده - تبلغ ٢٨ فعلاً مضعفاً تتكرر بمايربو على ١٥٠ مرة . ويربطها الباحث بمراحل حياته المختلفة ؛ إذ تعبّر في تقديره عن "احتدام الصراع السياسى والإجتماعى" فى الشطر الأول من عمره ، وعن "احتراق الجسد النحيل عند مرضه" ، واحسب أننا بحاجة إلى تحقيق الظاهرة أسلوبياً أولاً ؛ أى التأكد من ارتفاع نسبة هذه الصيغ فى شعر السيَّاب عنها لدى غيره ، فإذا ثبت ذلك بالبحث المقارن ، وظنى أنه قد يثبت ، فإن التفسير الملائم حينئذ ينبغى أن يتعلق بطبيعة النسيج اللغوى والاتجاهات الأسلوبية الغالبة فى شعر السيَّاب ، بدلاً من هذه القفزة النوعية الضخمة التى تربط بين ظواهر غير متجانسة مثل وقائع الحياة وصيغ الكلمات ؛ خاصة عندما تتناقض هذه الوقائع وتظل الصيغ هى ذاتها فى كل الأحوال . وكما يتمثل الترجيع على المستوى الصوتى والصرفى فإنه قد يمتد ليشمل بعض النماذج النحوية المتداخلة مع الترنييمات

(٧) انظر : عبد الكريم حسن: المصدر السابق ص ٤٦/٤١ .

الصوتية المؤلفة لها ، ولناخذ نموذجاً لذلك قصيدة السيّاب
الشهيرة " النهر والموت " التي يقول مطلعها :

بويب ..

بويب ..

أجراس برج ضاع في قرارة البحر .
الماء في الجرار ، والغروب في الشجر
وتنضج الجرار أجراساً من المطر

بلورها يذوب في أنين

" بويب ... يا بويب "

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب ،

يانهرى الحزين كالمطر .

فكلمة " بويب " التي تتكرر في تفعيلة متألّكة ، في المطلع
والوسط البلّوري الذائب وقبيل نهاية المقطع ، تمثل رقبة سحرية
يحدد نطقها ما يناط بها من تعاويذ إيقاعية ، بحيث يتم تحفيز
الطبيعة الصامتة لاسم النهر عن طريق المحاكاة واستثمار
صيفته المصغرة لابتعاث حروفه حتى تعود للتصويت والدق في
عملية الإسناد النحوية الأولى " بويب .. بويب .. أجراس برج " .

لكن هذا الدق الناعم الذى كاد يولد متلاشياً ضائعاً فى قرارة البحر يبدو مثل البرج اللامرئى الذى ينبعث منه . هنا تتم دلاليات بداية " أسطورة " الاسم وربطه بالأعراق الميثولوجية . ويلعب الترجيح الصوتى دوراً هاماً فى هذه الأسطورة ، حيث يتحول النهر الريفى الصغير ، باسمه الطريف ، إلى نموذج مفعم بالدلالة التى لا يكاد الرمز العادى يطبقها . ففيه تختمر رؤى الحياة والموت ، ويتمثل قوى الإخصاب والطفولة ، والوجود والعدم ، بحيث نراه يفيض بالمعنى بأكثر مما يتدفق بالماء .

ثم تأتى المتوازيات النحوية فى الجملة الثانية من المقطع :

الماء فى الجرار ، والغروب فى الشجر

لتحدد مناط الشعرية فى التركيب . فبالرغم من شكلها التقريرى الذى يخلو فى ظاهره من آليات التصوير ، فإن تحويل الماء من النهر إلى الجرار ، وامتلاء الشجر خاصة " بسائل " الغروب ، عبر " فى " الطرفية وعن طريق التوزيع المتماثل الذى تقوم به " واو " العطف ، كل هذا يوقظ لدى المتلقى شعوراً جديداً بالأشياء ، يتولد عند إدراك هذه النسبة اليسيرة من الانحراف التركيبى ، لكنها كافية لخلق درجة عالية من التوتر الجمالى . وعندما تتضح الجرار " أجراساً " من المطر ، فإن

هذه المفعولية تعزز الإنحراف وتصل بالتركيب إلى درجة
السخونة الشعرية اللازمة ، ويقوم ترجيع اسم النهر مرة أخرى
بدور الناقل للمشهد الخارجى إلى عالم الشاعر الباطنى ، حيث
يتضعف حس الشاعر بتضاعف الفعل " يدلهم " وصبّه
المتكاثر للحنين فى دمه حتى يمتزج به ويتصل سائله بماء
السماء المقدس الحزين .

وتفتتح صيغة تعبيرية جارفة وحارقة ، مكونة من فعل الرغبة
الحانى : " أودّ " + " لو " الشرطية سلسلة من مظاهر التحنان
يتم ترجيعها عدة مرات فى المقطع التالى يمكن أن تُستقصى
هكذا :

- أود لو عدت فى الظلام
- أود لو أطل من أسرة التلال
- أودّ لو أخوض فيك ، أتبع القمر
- أودّ لو غرقت فيك ، ألقط المحار

فتتصاعد عملية التماهى مع النهر الذى يطفح بمفارقة الجمع
بين الموت والحياة فى نفثة واحدة ، وترتفع فى الوقت ذاته
شحنته الدلالية لتعلو على مستوى الرمز مشاركة أفق الأسطورة
ويتحول " بويب " هذا من جدول متواضع عند قرية " جيكور "

بريف البصرة ، إلى بؤرة مكثفة بأمواج الدلالات الشعورية
والكونية ، وهو يقف في مقابلة الشاعر الذي يخاطبه مقدماً له
طقوس المودة وشعائر التقديس .

وحين يتابع خطاب النهر في المقطع الثانى من القصيدة ،
تتحول الأجراس إلى نداء الدم فى العروق ، وتبرز إرادة البطولة
عاتية فى خطاب السيّاب :

أود لو عدت أعضد المكافحين

أشد قبضتى ثم أضعف القدر

أود لو غرقت فى دمي إلى القرار ؛

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة ، إن موتى انتصار

هنا لا يمكن أن يفيد حساب المفردات " رقمياً " لتغليب جانب
الموت على هذه الإزادة القصوى للحياة ؛ حيث ينبثق " البعث " من
الجدلية التى تنتصر على العدم بقدر ما تنتج تقنية الترجيع
فى تحقيق درجة عليا من الشعرية . بيد أن حيوية السيّاب
الشعرية لا تمتاح من مصدر واحد ، ولا تركز على نموذج مكرر ؛
إذ أن مثل هذا النموذج لا يلبث أن يصبح آلياً جامداً ، إن لم
تتخلله انتقالات تهزه وتعيد المتلقى إلى الإحساس النشط
بفاعليته .

وإذا كان الشعر هو الذى يعيد للغة طابعها الباعثى المحفز
عندما يبيث فى الكلمات روح الأشياء ، ويجعل الأسماء سببية ،
ويربط بين الصوت والدلالة ، متجاوزاً الاعتباطية المضمّنة ،
فينفخ فى أشكال اللغة حتى تغدو مسكونة بالحركة والحيوية ،
فإن بعض مقاطع السياب تعتمد إلى تقجير هذه الحيوية عبر
الاستخدام المتوالى للصيغ الإنشائية من نداء وأمر واستفهام
وتعجب بنسبة تفوق - فيما يبدو - مثيلاتها فى خطاب الشعر
المعتاد . عندئذ تلعب الصيغ النحوية ومعدلات تكرارها
وترجييعها دوراً أساسياً فى حركية هذا الأسلوب . ولنرقب ذلك
مثلاً فى القصيدة العاشرة من مجموعة " سفر أيوب " التى
يتضمنها ديوان " منزل الأقبان " حيث تمضى هكذا :

يا غيمة فى أول الصباح

تعربد الرياح

من حولها ، تنتف من خيوطها ، تطير

بها إلى سماء تجوع للحريز

سينطوى الجناح ،

ستنتف الرياح ريشه مع الغروب ،

يا غيمة ما أمطرت تنوب

لكن ياترى إلام تشير هذه الغيمة المناداة الباكرة ، وقد

أخذت الريح تنوشها حتى ليتهددها الذوبان قبل أن تمطر ؟ وهذا
الجوع للخيوط الحريرية المتناثرة يتربص بها عبر مجموعة من
الأفعال المتتالية " تعربد ، تنتف ، تطير ، تنطوى ، تنوب " .
بشكل يدفع الخطاب إلى انقلاب فجائي تحل فيه صيغة الأمر
محل النداء :

فأبرقى وأرعدى وأرسلى المطرُ

ومزقى نوائب الشجرُ

وأغرقى السهوبُ

وأحرقى الثمر

سترجنُ بعدك السنايل الثقال بالحبوبُ

وتقطف الورود ، والأقاحُ

صبيةٌ يرق في وجنتها الجنوبُ

وأنت ذرةٌ من الدماء والجراحُ

ماذا تعنى تلك الغيمة التى يتراوح الحديث إليها هكذا بين

النداء والأمر ؟

لو كانت تشير إلى سحابة فعلية يضرع إليها الشاعر لما كان
هناك سبب لدمغها بالتناثر والذوبان العبثى قبل أن تمطر ، ولما
كان ثمة مبرر لهذه الحمية التى تتلبسه وهو يهتف بها

منستصرخاً كي تنفجر خصباً ونماء ! عندئذ يأتى دور التوازن
فى صيغة النداء ليقيم التوازن بين طرفه ، الدلالة :

وأنت ، يا شاعر واديك ، أما ترقى

من سفر يطول فى البطاح

تُراقصُ النهرُ

وتلثم المطرُ

أما سمعت هاتف الرواح ؟

" خام وزنبيل من التراب

وأخر العمر ردى " . ويطلع القا

فأبرق ، ارعد ، أرسل المطر

قصائد احتوى مداها دارة العد

يا غيمة فى أول الصباح

يا شاعراً يهيم بالرواح

وودع القمرُ

هنا تكتمل جمالياً بنية النص الشعرى ، بعد أن أشبع
دوائر الخطاب بهذا التوازن الفادح بين غيمة الصباح وشاعر
الوادي فى مجموعة أفعال الأمر ذاتها ، بعد أن انسرب إليها
بشكل خاطف هاتف الرواح الذى حاورها من داخل الوعي

العميق بقدر الإنسان ينذرنا بحكم الردى ، لكنه لا يقوى على
الحيلولة دون فعل الانبثاق العظيم : طلوع القمر . عندئذ تعود
لتتوحد من جديد على صعيد الخطاب المتتالى تلك الغيمة
الباكرة مع الشاعر الذى يهيم بتوديع الكون بعد أن يكون قد
أضاءه بأقمار الشعر . فتقوم وحدة المنادى ومن تتوجه إليه
أفعال الأمر وصيغ المستقبل بدور الجهاز العصبى المكشوف
الذى يمنح النص بدايته ويضفى عليه تلك الصبغة الحيوية ،
حتى وهو ينذر صاحبه بتوديع الحياة ؛ إذ إنه سيظل يسكب عبر
كلماته الشعرية ضوءه القمري الفاتن .

لعبة الأقواس :

فى تعليق مقتضب يثبتته السيّاب فى هامش إحدى صفحاته
يشير إلى أن الأقواس لاتعنى بالضرورة تضميناً لكلام آخر ، ثم
يسكت عما تعنيه حينئذ . ولعلنا قد لاحظنا فى القطعة السابقة
تحديد علامات التنصيص لما قاله هاتف الرواح " خام وزنبيل
من التراب . وآخر العمر ردى " ويظل بوسعنا حينئذ أن نتحدث
عن تقنية " التناص " فى خطاب السيّاب الشعرى دون أن نثقل
على القارئ بالجهاز المفاهيمى النظرى الذى يدعمها ، اكتفاء
ببهاء المشهد الشعرى الخصب وهو يوظفها لإنتاج دلالة
الحركية عند السيّاب . وعندئذ ندرك مدى جرأته المبكرة فى

استخدام هذه التقنية بوعي كبير يجعله يمزج مستويات خطابهِ الشعري بعناصر سردية وشعبية ورمزية وأسطورية ، بأبيات من شعراء سابقين عليه ، وفلذات مما قاله من قبل ، وجمل مما كان يعرفه معاصروه وضاعت الإشارة إليه ، لكن أثر التحام أجزاء الخطاب ما زال ماثلاً أمام العيان ، حيث يقوم التخالف في اتجاه الخطاب الاستراتيجي والتفاعل بين طرفيه بمهمة توليد معناه الجديد . ولما كانت جميع نصوص السيّاب حافلة بأشكال عديدة من هذا التناص فإن حسبنا أن نلتقي بقراءة مقطوعة واحدة من شعره السياسي الساخن كي نتبين طريقته في هذا التوظيف ، وكيف تتخلل أنواته الأسلوبية جميع مستوياته تجاربه الشعرية .

عندما يصف السيّاب مدينته العظمى " بغداد " بأنها " مبغى كبير " يهرع في هامش الصفحة ليثبت أن القصيدة قد " كتبت في العهد المباد قبل ثورة ١٩٥٨ " ، ويشكك نقاده في مصداقية هذه التقية ، لكن بوسعنا أن نريح ضمير السيّاب ونفهم " بغداد " هنا باعتبارها نموذجاً للمدينة العربية في جميع الأقطار ، قبل الثورات وبعدها أيضاً ، مادامت لم تعرف أنوار الحداثة ، ولم تسطع عليها شمس الديمقراطية . لكننا لانريد أن نتناول بالتحليل الدلالة السياسية للقصيدة ، بل نتبع كيفية تولدها عبر

تجاوز أجزاء القول الشعري . فنلاحظ على الفور أن القصيدة لا تمضي بطريقة غنائية وصفية مألوفة ؛ بل تعتمد إلى تقطيع بعض المشاهد السردية وتوزيعها على أسطر تعتمد على التقابل التشكيلي فيما بينها بحيث يتخلق فيها لون من تناس السياقات المتوازية ، فهو يقول في المطلع :

بغداد ؟ مبغى كبير

(لواظ المغنية

كساعة تنك في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار)

ياجثة على الثرى مستلقية

الدود فيها موجة من اللهب والحريق

فالقوس الذي يفتحه الشاعر مباشرة بعد المطلع المثير يفصل بين المدينة ومعادله الموضوعي : لواظ المغنية ، وهو لا يضيف عليها أية صفة مباشرة تسمها بالعهر ، بل يعتمد إلى خلق سياق سردي ، عبر تشبيه طريف لها ، لا يستخلص منه سوى الآلية الرتيبة لتكآت الساعة ، والعمومية المفضوحة في محطة القطار . لكنه عندما يغلق القوس يظل التناظر الإيقاعي والدلالي بين المغنية والجمثة المستلقية يخترق حاجز القوس

ليوحد بين أطراف التعادل ، ويجعل من مظاهر الترف المادى فى المدن العربية موجة يودية من اللهب والحرير تغلق المقطوعة برويها المكرر . فقصة " لواظ " التى اقتطعت بعض فلذاتها ، ولم ترو بقية تفاصيلها تتقاطع مع الجملة الهجائية " بغداد ... يا جثة " لتدمج سياقين : أحدهما غنائى خطابى ، والثانى سردي مبهم ، فى عملية تناص حاذق ، لا يشترط لنجاحه العثور على مصدره أو تكملته ، بل يكتفى فى تفعيله بما يبيته من مقاطع وتواصل واختراق لحاجز الأقواس . وتأتى الجملة الشعرية الثانية بتقاطع من نوع آخر . كأنه شرح وتعميق لاهث عبر نموذج آخر من التقابل التماثل :

بغداد كابوس : (ردى فاسد "

يجرعه الراقد "

ساعاته الأيام ، أيامه الأعوام ، والعام نير :

العام جرع ناغر فى الضمير)

وهنا نجد أن عملية التنصيص بالقوس لاتعزل نموذجاً سردياً كما سبق ، وإنما تورد تعقيباً معنأ فى تمثيل الكابوس بطريقة تعبيرية لافتة ، فأبرز ما يبهظ الانسان فى الكابوس هو تطاوله الزمنى ، ويتم أداء هذا التطاول هنا باستثمار طريقة

شعبية معروفة عبر " تداخل الإسناد " الساعات أيام ، الأيام
أعوام ، العام نير " وهو النموذج ذاته الذى يستخدم مثلاً فى
حكاية " البيضة والدجاجة والقمحة والحداد .. إلخ " ولكن
الشاعر لا يلبث أن يغرس الكلمة الأخيرة فى وجدان المتلقى
عندما يصبح " العام جرح ناغر فى الضمير " ، هنا يوهم الشكل
باستمرار صيغة التناسخ وتداخل السياقات ، لكنه لا يتم إلا على
مستوى التماثل فى نموذج الإسناد بين اللغة الفصحى والشعبية
فى أساليب الأداء ؛ حينئذ تلجأ الصيغة الشعرية إلى حيلة
القافية لإغلاق الدائرة المفتوحة وإشباع الجملة باكتمال الإيقاع ،
وكان إغلاق القوس ليس كافياً لهذه الوظيفة . بيد أن القفزة
المدهشة التى تقوم بها الأبيات التالية تحقق واحداً من أنجح
نماذج التناسخ فى الشعر العربى المعاصر دون حاجة لوضع
الأقواس أو التقاطع عبرها :

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقب رصاص رقت صفحة البدر ،

وسكب البدر على بغداد

من ثقبى العينين شلاً من الرماد

هنا ليس بوسع مدينة عربية أخرى أن تحل محل بغداد

وعيون مهاها الساحرة ؛ فبغداد التي أصبحت مبعى يمتن
الحب انتهكت قداسة تاريخها العاطفى وخيب ظن شاعرها
القديم " على بن الجهم " الذى يقال إنها قد نجحت فى
تحضيره وتثقيفه وترقيق حياته ولغته ، حتى نسى كلابه وتيوسه
البدوية ، فقال فيه بعد الشطر الأول :

جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى .

لكن بغداد المظاهرات والثورات الدامية تجعل عيون المها
ذاتها :

ثقوب الرصاص رقت صفحة البدر .

فتبرز أمامنا صورة الحداثة الشعرية وهى تتمزق لتجر
وراعها حداثة الحياة ، عبر هذا الإسناد الانحرافى المدهش .
وتمتد صورة ثقوب الرصاص فى صفحة البدر لتخترق ضمير
الشاعر بدر ، فتجعله يسكب على مدينته الفادرة - بدلاً من
ضوئه الغامر الحنون السحرى - شلالاً من الرماد ، وبدلاً من
شعره الرومانسى نفحة سيرريالية محدثة . ويتجلى حينئذ أن
التناص الذى يذهلنا لا يقوم بين السياب وهذا الشاعر البدوى
المدجن فحسب ، وإنما يقوم أيضاً بينه وبين كل من " إليوت " و
" لوركا " . فهذا البدر المثقوب يبدو أنه قد انفلت إلى قصيدة

السيّاب من أقمار لوركا الرمادية التي طالما سكبت الحزن على مدينة نيويورك عندما زارها وغازلها وهجاها . كما تدفق هذا " الرماد " - حتى صار شللاً - عبر أربعاء إليوت الشهير الذي طالما تملّاه السيّاب . وهنا نشهد في أربعة سطور شعرية فحسب تمازج أربعة عوالم شعرية بما يفصلها من أماد زمنية ومكانية ، منصهرة عناصرها كي تشف عن هذه الرؤية الحداثيّة الفائقة .

وتلعب الأقواس - مرة أخرى - دوراً هاماً في تمايز أجزاء الخطاب الشعري واختلاف وجهتها الدلالية وتفاعلها ، دون أن يكون ثمة دليل ملموس على إقحام كلام آخر في النص . وهل هو لنفس الشاعر في مرحلة مختلفة ، كما يحدث كثيراً عند السيّاب الذي ينمي لغته ورموزه ويعيد استخدام لوازمه الخاصة ، أم أنه مجتلب من سياق خارجي كان معروفاً عنده وعند قرائه ، ثم لم يعد بنفس الدرجة من البداهة والوضوح بعد تغيير القرائن الحيالية ، دون أن يبقى في المقال ما يشير إليها :

وتغصر الدروب ، كالخيوط ، كلها

في قبضة ماردة

تمطّأها ، تمطّأها

تحيلها درباً إلى الهجير
وأوجه الحسان كلهن وجه "ناهده"
(حبيبتي التي لعابها عسل
صغريتي التي أردافها جبل
وصدرها قلل)
ونحن في بغداد من طين
يعجنه الخزاف تمثلاً ،
دنيا كأحلام المجانين
ونحن ألوان على لجأ المرتج أشلاء وأوصالاً .

ففي سياق تمثيل قبضة السلطة الباطشة التي تسحق فردية
الإنسان وتمحو إنسانيته ، وتطحن الأشياء وتحيلها إلى هجير
تتحول كل النساء إلى موضوع شبقى بحث مثل ناهدة - لعلها
من معالم المبغى البغدادي الصغير - ويأتي التغزل بمفاتها
الجسدية المثيرة للشهوة ليمثل فاصلاً مرحاً وموجعاً بين
شطري الرّحى التي تسحق بغداد وأهلها وتجعلهم عجينة خزاف
يشكلها بطغيانه كما يريد . فوجهة المعنى قبل القوسين
وبعدهما مخالفة لما بينهما ، لأن إيقاع الأسطر الشبقية وجودي
مفتون ، ومحاولهما عدمى مطحون ، ويلقى هذا التخالف ذاته

فى نفوسنا ثقل القزار الدلالى العميق . أما مصدر هذه الأسطر المقوسة ، وهى قطعة من أغنية شعبية عراقية رائجة ، تشبه مايسيع فى الريف المصرى مثلاً عن مرمر النهدين ، وجبل الردفين ، ولعاب الغانية العسلى ، فإن ذلك يظل سؤالاً مفتوحاً لايعوق تلقينا لهزات التخالف النصى وماينتجه من فعالية جمالية، كما لايعوق الشعور الذى يتولد بشكل غير مباشر لدينا ونحن نقابل هذا النوع من الهوى الغريزى الشبق بعشق مثالى آخر كانت عيون ألمها قد علمته لشعراء بغداد فى عصرها الذهبى السابق .

الأسطورة وصناعة الرمز :

كان السيّاب واعياً بتوظيفه المنتظم لهذه التقنية التعبيرية التى أجاد استثمارها منذ بداياته ، عندما أطلع على مسودة الفصل الذى ترجمه " جبرا إبراهيم جبرا " عن الأسطورة من كتاب " فريزر " الشهير " الغصن الذهبى " ومنذ عاين كبار أساتذته الشعريين : إليوت وسيتويل ولوركا ، وهم يتعمدون بماء الأسطورة فى صناعتهم للرموز الشعرية ، فأخذ شاعرنا يدافع بلغة نقدية جدلية عن هذا الموقف بقوله : هناك مظهر مهم من مظهر الشعر الحديث ، هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة ؛ إلى الرموز . ولم تكن الحاجة إلى الرمز ، إلى الأسطورة أمسّ مما

هى اليوم ، فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه ، أعنى أن القيم التى تسوده قيم لاشعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا الروح . وراحت الأشياء التى كان فى وسع الشاعر أن يقولها ، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتطحم واحداً فواحداً ، أو تنسحب إلى هامش الحياة . إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً . فماذا يفعل الشعر إذن ؟ عاد إلى الأساطير ، إلى الخرافات التى ماتزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم ، عاد إليها ليستعملها رموزاً ، وليبنى منها عوامل يتحدى بها منطق الذهب والحديد (٨) .

مايهما مى هذا الدفاع هو ما يتجلى فيه من شعر السياب بالحاجة الملحة إلى صناعة الرمز من المواد الأسطورية أو غيجه ، نظراً لأن العناصر التعبيرية طلمباشرة قد فقدت فاعليتها ، واسنحب إلى هامش الحياة . ومن ثم فرن افسطورة - والأسطر التى تتمثل فى تحويل العادى إلى أسطورة - هما اللذان يعيدان الشعر إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبراعة البكارة . ودعك مما يشف عنه تغليل السياب من صبغة مثالية واضحة ، عندما يسم عالم اليوم بالمادية والفقر

(٨) انظر : مجلة شعر، العدد الثالث، السنة الأولى، نقلاً عن مقدمة أعماله الكاملة، الجزء الأول بيروت ١٩٧١ .

الروحى والخلو من الشعر ، فهذا شأن الشعراء فى إحساسهم
بضرورة رسالتهم للكون ، وإلا فمتى كان هذا العالم مفعماً
بالشعر ومحكوماً بهيمنة الروح النقى الخالص لدى من يعيش
قبل أن يحيله التاريخ إلى أسطورة " أقول : دك من ذلك ولنتأمل
نقدياً طريقته فى بناء رموزه واصطناع أساطيره .

ومادما قد مضينا فى قراءة الجداول الإحصائية والاهتمام
باستخلاص نتائجها الكلية الدالة فإن بوسعنا الإشارة إلى أن
جملة العناصر الأسطورية التى يوظفها السيّاب ابتداء من ديوانه
الناضج " أنشودة المطر " تبلغ (٣٦) عنصراً يتكرر ذكرها
(٢١٧) مرة . وأن الإشارة إلى المسيح والصلب تتمتع بأعلى
نسبة تكرار فى هذه الرموز إذا تبلغ (٦٥) مرة ، تليها الإشارة
إلى تموز وعشتار التى تصل إلى (٤١) مرة ، ثم قابيل وهابيل
التي تستخدم (٢٤) مرة ، والسندباد الذى يتكرر (١٤) مرة .
ومعنى هذا أن الانطباع الشائع عن إسراف السيّاب فى
استخدام الأساطير الغربية دون العربية الشرقية غير صحيح .
وقد أفردت بحوث أكاديمية لتوظيف السيّاب للأسطورة تحفل
بكثير من التفاصيل التى تغنيان عن الإفاضة فى هذا الجانب ،
وتدفعنا إلى الاهتمام بما يتميز الأسلوب التعبيرى به من خلق
الأساطير الخاصة - وهو مانسميه بعمليات الأسطورة - ضمن
آليات الترميز الشعرى العام .

وصناعة الرمز الشعري غير قاصرة بطبيعة الحال على هذا المذهب الرمزي ذي الخصائص المكثفة والتقنيات المعقدة في تكوين الرموز وتوظيفها ، بحيث تمثل الاستراتيجية القصوى لمجموع وأنوات التعبير الأخرى . أما في الأداء الشعري الذي يخضع لاستراتيجيات أخرى ، كما هو الحال في أسلوب السيّاب الحيوي ، فإن صناعة الرموز تتبع آليات أقل كثافة وأكثر شفافية تهتم بالتوصيل الدلالي والشعوري ولا تعتمد على مجرد الإيحاء المبهم العميق . وهناك معايير نقدية لقياس الرمز في النص الشعري من ناحية الطول والعمق ، وهي تعتمد في جملتها على درجتي الانتشار والكثافة ومداهما . إذ يمكن للرمز أن يستغرق القصيدة بكلمها ، ويمكن له أن يشغل جزءاً مهماً منها يقع في جملة مقاطع أو أبيات . كما يمكن له أن لا يمتد بهذا الشكل ، بل يظل محصوراً في نطاق محدود من القصيدة ، الأمر الذي يؤثر في عملية التشكيل الرمزي ويحدد مداها نوعيها ، من هنا فإن استمرار الرمز على طول القصيدة كلها أو مجموعة القصائد لا يمثل وحده العالم الحاسم في الترميز ، بل تضاف إليه طبيعة الرمز ذاته ، ونوع العلاقة التي يقيمها بين المستوى اللغوي والعاطفي للتعبير ، ومدى تواتر المؤشرات التي توؤدى إلى الحدس بدلالات . وحينئذ يمكن لنا أن نتبين مستويات

الرمز طبقاً لدرجة شفافية المادة الاستعارية التي تقدمه . فلكما اشتدت كثافتها حجب ما تشير إليه وأصبحت أكثر دخولاً في مجال الرؤية بما يترتب على ذلك من تحولات أسلوبية . وعلى هذا فإن التقسيم الأولي للرمز يتدرج في مجال التخيل وطاقاته من الرموز المعتمدة التي تستجيب مع ذلك للتحليل النصي الكاشف إلى الرموز التشكيلية التي تقدم بذاتها صورة أيقونية دالة ، حتى نصل إلى تلك الرموز الغائرة التي لا تترك لدى المتلقى سوى آثار استجابة عاطفية بعيدة . وعن طريق الربط بين هذين المستويين من الانتشار والعمق يمكن للباحث أن يقيس أهميتها ودلالاتها ^(٩) . وقد مارس السيّاب صناعة الرموز الشعرية بطريقته التعبيرية الخاصة ، فبعضها يمتد عبر عديد من القصائد ، مثل " المطر " في " أنشودة المطر " ومثل " جيكور " و " بويب " في نواوين مختلفة كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، وبعضها يقتصر على عدة قصائد محدّدة مثل " وفيقة " في ديوان " المعبد الغريق " .

ونريد أن نتوقف عند هذا النموذج من الترميز فيخطاب السيّاب الشعري حتى نتأمل ألياته ومداه . فوفيقة هي بنت

(٩) انظر : Bousoño, Carlos: Teoría de la expresión Poética. Madrid :

1966. Pag 135-136.

صالح السيّاب ابن عم جدّه عبد القادر ، ويقول مؤرّخوه إنّها كانت صبيبة جميلة فى سن الزواج عندما كان بدر يحلم بها أحلام المراهقة الباكّة . غير أنّ التقاليد والعادات العائلية كانت تمنعه أن يغازلها أو يذكرها فى شعره ، ومع هذا ظلت ولو فى الخفاء مثله الأعلى الممتنع حتى نهاية حياته ، وكانت قد تزوجت وماتت وهى تضع مولودها فى حدود عام ١٩٥٣^(١٠) . وقد تحوّلت فى رأى بعض النقاد بحيث أصبحت تجمع فى طبيعة حياتها وموتها بين بدر وأمه . فهى فتاة من عائلته ماتت أمها وتركته يتيمة كما حدث لبدر ، أى أنّها فى شخصها تمثّل مشكلة بدر ، وهى فى موتها تمثّل الأم^(١١) وقد تفيدنا هذه البيانات فى تفسير الطابع المثالى والميثولوجى الذى يضيفه الشاعر على هذه الشخصية ، وتحديد طريقة انبثاقها المتأخّرة فى شعره بعد أن تحوّلت إلى ذكرى بعيدة لاتعوق عملية الترميز.

فإذا ما طالعنا القصيدة الأولى التى تم فيها هذا التحول من مجرد ذكرى مراهقة إلى رمز كلى يتذرّع بإطار خارجى مادى هو " شبّاكها " ، ويضفى عليه من الدلالات ما يتجاوز بكل تأكيد

(١٠) انظر : عيسى بلاطة: بدر شاكر السيّاب حياته وشعره، بيروت ١٩٧١ ص ٧٢/٢٥.

(١١) انظر : إحسان عباس: بدر شاكر السيّاب، دراسة فى حياته وشعره بيروت ١٩٧٢ ص ٣٩٣.

معناه الحسى المباشر ، وجدنا أن الوسيلة التى يصطنعها
السيّاب لتحقيق هذا التحول الوظيفى تتمثل على وجه التحديد
فى خلق مجموعة من المؤشرات السياقية المصاحبة ، ذات
طابع ميثولوجى فى معظم الأحيان ، لإحاطة "شباك وفيقة"
بهالة تخيلية تخلع عليه إبحاءات رمزية ليست موحدة الدلالة ،
فهو يقول عنه :

شباك وفيقة فى القرية
نشوان يطل على الساحة
(كجليل تنتظر المشيه
ويسوع) ينتشر الواحة
إيكاريمسح بالشمس
ريشات النسروينطلق ،
إيكار تلقفه الأفق
ورماه إلى لجج الرمس

فالصفة الأولى التى يضيفها على الشباك أنه نشوان ، أى
فى ذروة الوجد بالحياة ، وهذه مفارقة واضحة ، فوفيقة -
الفتاة - قد ماتت منذ سنوات بعيدة ، وشباكها يغلفه النسيان ،
لكن مخيلة الشاعر تبعته وتجعله يطل على القرية ، وهو يتفادى

تسمية هذه القرية حتى لا يثير تراحماً في الإحياءات يشنت تأثيرها ، بيد أنه يربطها بمكان آخر عبر توظيف إحياءات القداسة في أرض المسيح وهي تنتظر بعثه . ثم لا يذهب إلى أبعد من ذلك في استثارة الدلالة الرمزية للبعث وتجاوز الزمان ، بل ينتقل فجأة بإيقاع متلاحق إلى رمز مضاد ، يتمثل في أسطورة إخفاق " إيكاروس " الذي حلق في السماء بجناحين من الشمع لم يلبث أن ذابا عند اقترابه من الشمس فسقط في لجة الرمس وهو يحاول تجاوز المكان . لكن هذا الاقتباس لو تأملناه يظل معلقاً في فضاء القصيدة ؛ إنه يعز على الشاعر أن يربطه بشبّاك وفيقة بتشبيهه أو استعارة أو، غيرهما من أدوات التعالق . إنه يظل مجرد عنصر سياقى مصاحب يضيف إحياءه - غير المترابط - على ظلال الشبّاك ، ويتعين على القارئ أن يحدس ولو بشكل مبهم بنوع العلاقة بين هذه العناصر . فأسطورة " إيكاروس " الدالة على إخفاق نشدان المستحيل تومض بظلمها الثقيل على النص الذي كان يسعى لبعض شبّاك وفيقة وبث الحياة فيه ، عندئذ يعود إليه الخطاب يبغي تحريكه :

شبّاك وفيقة يا شجرة

تتنفس في الغبش الضاحى

الأعين عندك منتظرة

بترقب زهرة تفاح

وبويب نشيد

والريح تعيد

أنغام الماء على السعف

تتضافر غنائية الإيقاع الموسيقى فى هذا المقطع الراقص
مع نزعة العودة إلى الأصل الفطري للشبّاك عندما كان شجرة
تنفس فى الصبح ومثله ، وتتساقط عليه خيوط الرؤية وتحوطه
حالات الترقب حتى تتفتّق فيه الحياة وتبرز فى شكل زهرة ،
تتضافر هذه العناصر لتنمى وتعزز دبيب الحياة فيه ، بما يجعله
يقترّب من إمكانية تحقيق معجزة النشر . عندئذ تشرئب بدورها
بقية العناصر الأسطورية التى تنهض من شعر السياب ذاته
لتسهم فى موكب التخليق ، فيأخذ " بويب " - النهر الذى جعله
ميثولوجيا - فى الإنشاد ، وتلعب الريح بأنغام الماء على "سعف
النخيل " . إن وحدة الطبيعة بكل ماتحمّله من أجنّة أسطورية
أسهم السياق النصي لشعر السياب فى توليد كثير منها تشترك
فى موكب البعث المحيط بهذا الشبّاك ، فيبدأ فى التحول إلى
رمز لما لايتجسد فى معنى وحيد لشدة رهاقته وإبهامه . وحينئذ

يستكمل الشاعر مشهده اللامعقول لروحين يتراكان عبر سور
الوجود :

وفيقة تنتظر في أسف
في قاع القبر وتنتظرُ
سيمرُ فيهمسه النهرُ
ظلاً يتماوج كالجرسِ
في ضحوة عيدٍ ،
ويهف كحبات النفس
والريح نعيدُ
أنغام الماء (هو المطر)
والشمس تكرر في السعف
شباك يضحك في الألق ؟
أم باب يفتح في السورِ
فتفر بأجنحة الأفق
روح يتلهف للنور .

وفيقة التي تنتظر أسيفة من قاع القبر لا تتحول إلى كائن
عبثي ، فلها حياتها هناك في الوجدان العربي المسلم ، لم
تتحول لحدث ، مازالت تنتظر مرور ظله الذي يتماوج كالجرس .

هنا نجد السياب يوظف أسطوريته التعبيرية المميزة ، فمفردات النهر والجرس والمطر والكركرة والسعف هي أدوات سيّابية حميمة اشتركت كثيراً في تخليق الشعرية عنده ، والعودة إليها تمثل بعثاً لغوياً يضاهي في شحذه لدلالة الرمز الجديد " شباك وفيقة " مانقوم به العناصر الميثولوجية العامة . أى أنه في هذا المقطع يستحث رصيده من الكلمات التي سبق له أن شحنها بطاقة تعبيرية فذة على مدى قصائده كلها كي تقوم بدورها في تحريك المشهد وفتح باب في سور الحياة والأبدية يسمح للأرواح بالانعتاق والعناق والدخول إلى عالم النور المتوحد. هذا الانعتاق لا يلبث أن يفجر بدوره الطاقة الأسطورية الذاتية لديه :

يا صخرة معراج القلب
يا " صور " الألفة والحب
يا درياً يصعد للرب
لولاك لما ضحكت للأنسام القرية ،
في الريح عبير
من طوق النهر يهددنا ويفئنا
وعوايس مع الأمواج يسير
والريح تذكرة بجزائر منسية
" شبننا يارريح فخلينا "

فى مقطع واحد مكتنز تتلاقى ملحمة المعراج الإسلامى مع
ملحمة الأوديسة اليونانية ، لترتكز على صخرة الأولى وأنشودة
الثانية للريح.

«شبنأ يا ربح فخلينا»

كى تصنع إطاراً رمزياً لهذا الشباك ، فلاتطل منه رفيقة من
العالم الآخر فحسب ، بل تبدو منه روح الشاعر وهى تبحث عن
الخلاص والصعود للملكوت الأعلى . بحيث يغدو هذا الشباك
وقد حدد منظوراً كونياً متجاوزاً للزمان والمكان . يصبح شباكاً
للعالم كله :

العالم يفتح شباكه

من ذاك الشباك الأزرق

يتوحد يجعل أشواكه

أزهاراً فى دعة تعبق

استحال الشباك الأزرق إلى سماء ، وأخذت أشواكه تفرق
فى دعة الزهور العاطرة إذ توحد العالم سلاماً ومحبة ، ويتأكد
هذا التوحد الشعرى الموازى للتوحد الصوفى والمطاوول لسموه
عبر وحدة الأمكنة ، وانبثاق الحلم الإنسانى الصافى فيها
بالخير والحب والجمال :

شباك مثلك فى لبنان
شباك مثلك فى الهند
وفتاة تحلم فى اليابان
كوفيفة تحلم فى اللحد
بالبرق الأخضر والرد

أما وقد تحول الشباك ، عبر هذه المتواليات النحوية
والمصاحبات الأسطورية العامة والخاصة إلى رمز كلى ، بحيث
لم يعد عدة ألواح تطل منها فتاة عراقية تسمى " وفيفة "
وأصبح منفذاً لروح الكون كله فى وحدة وجودية طاغية تجعل
الفناء الوجه الآخر الجدلى اللازم للحياة والضرورى للبعث ، فإن
بنية القصيدة تعود لتتكىء بدورها على النموذج التقنى المفضل
لدى السيّاب وهو الترجيع الموسيقى والدلالى ، لتكتمل دورتها ،
ويتم إيقاعها . لكن مع تعديل صارم فى مفاجئته ، يدعونا للتنبه
واستكناه محصلة رحلته الشعرية :

شباك وفيفة فى القرية
نشوان يطل على الساحة
(كجليل تحلم بالمشيه
ويسوع)
ويحرق ألواحه

إن هذا الحريق الرمزي الأخير للألواح الشباك ، وقد حل محل نشره وبعثه في المطلع لا يتم إلا عبر جدلية التوحد البعثنى بين الحياة والفناء مرة أخرى . وهو الذى يذرو الرماد فى عيون منافذ الروح الكونى كما يحدث فى محارق الهند لتتم دورة الولادة الجديدة عند نهاية النص ، وعندئذ يتراعى لنا نوع من التماثل الأيقونى بين طرفى الإشارة الشعرية ، بحيث يحقق الرمز انتقالاته الحركية مع تحولات الحياة الماثلة فيه .

وإذا أعدنا قراءة حالات الترجيع المقطعى فى خطاب السياب الشعرى ، ولنتذكر فحسب أنشودة المطر ، وجدنا أنها كانت تتضمن دائماً مثل هذا التعديل الأخير الذى يومية لحركة النص ويشير إلى نموذج اللولبى ، فهو ليس دائرة مغلقة ، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة ، عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتضافرة ، يقوم فيها الترجيع والإنشاء والتناص والأسطورة والترميز بالدور الأساسى فى تكوين بنية النص وتوليد دلالاته المشعة ، طبقاً لاستراتيجية حيوية فعالة تحقق درجة عالية من شفافية التوازن والكثافة النسبية ، بحيث لاتقع فى الإبهام وفى تحول العالم إلى كلمات .

أسلبة الدراما فى الشعر

يقول " يورى لوتمان " إن طريقة المعرفة - التقريبية دائماً - باختلاف وتنوع النص الفنى لا يمر عبر التغنى بمفرداته ، وإنما بدراسة هذه الفريدة باعتبارها وظيفة عدد من التكرارات التقنية، وبحث ماهو فردى فى تشغيل القواعد التقنية . وكما يحدث دائماً فى كل علم حقيقى فليس بوسع أحد إلا أن يمضى فى الطريق ، أما أن يصل إلى نهايته فهذا مستحيل . ولكن ذلك ليس عيباً إلا لدى من لا يفهمون شيئاً عن المعرفة ^(١) .

وإذا كانت المعرفة بالشعر قد بدأت تتراكم منذ تولت مقارنة بنيته اللغوية التعبيرية على أساس أنها " لحمه الحى " مثل ثمرة المشمش ، ونبذت فكرة البحث الإيديولوجى عن مضمونه ، التى كانت تدفع النقاد لاعتبار اللغة قشرة صلبة مثل " حبة الجوز " لابد من طرحها جانباً للوصول إلى اللب المثمر داخلها ، فإن هذا التراكم قد يأخذ شكل نوع من الإجماع النقدى على توصيف أسلوب شعرى معين بخاصية جوهرية ؛ مع اختلافهم

(١) انظر : Lotman, Yuri M. Estructura del texto Artístico. Trad. :

Madrid 1988. Pag 104.

في طريق التدليل عليها وربطها بمنظومة فكرية متماسكة ، وهذا ماحدث فى شعر صلاح عبد الصبور ، إذ أدرك الجميع تقريباً غلبة الطابع الدرامى عليه ، لا لأنه كتب الدراما الشعرية ، وإن كان ذلك من النتائج الوشيحة بالظاهرة بولا لأنه قدم عالماً درامياً كثيراً ماوسم بالحزن المأساوى ، ولكن لأنه أساساً قد أسلب الدراما ، أى منجها أبعاداً تعبيرية لم تكد تعرفها بهذه الكثافة المنتظمة لغة الشعر العربى قبله ، فما هى مظاهر هذه الأسلية ؟

علينا أن نتذكر أن الموسيقى فى التحليل الأخير هى جوهر الغنائية ؛ وأن البنية القضائية هى لب الدراما ^(٢) ، حتى ندرك أن التحول الشعرى فى الذائقة العامة الذى أحدثه صلاح عبد الصبور وأبناء جيله بنسب متفاوتة تمثل فى زحزحة الموسيقى عن بؤرة الإبداع الرومانسى السابق وإعلان تمرد حقيقى فى بنية القصيدة تجلّى عنده على وجه الخصوص فى أساليبها درامياً بإدخال جميع " أصوات العصر " - على حد تعبيره - فى طبقاتها الدلالية المتوترة ، وتنمية مجموعة من التقنيات التعبيرية التى أدت فى جملتها إلى هيكله هذا التحول الجذرى

(٢) انظر : صلاح فضل. علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، القاهرة ١٩٩٢ صفحات ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٦.

في عمود الشعر العربي ، وإذا كان الشعر الدرامي كما يقول " إليوت " - وهو مصدر إلهام عبد الصبور قادراً على الإيصال قبل أن يفهم " أدركنا أنه يمثل ذروة التعبيرية المعاصرة ، وأنه قد أدى إلى " احتراق الغنائية " بحيث أصبحت تسبح على هامش الفضاء الإبداعي بعده ، إذ اكتنز زمن الشعر بكثافة وإشكالية هذا الفضاء الدرامي ، ولم يعد بوسع شاعر كبير في هذه اللغة منذ ذلك الحين أن يقصر تجربته على الغناء الساذج المنفرد مهما كانت عنويته ، فقد اشتجرت الذاتية وتعددت الأصوات واحتدمت الرؤى ، والتبس الشعر بتواترات الحياة وصراعاتها اليومية والكونية ، ولم يعد من الممكن العودة الخالصة للبوح الرائق المفعم باليقين، إلا في لحظة ذاهلة لاتلبث أن تدهمها رائحة التاريخ ومواجه اللغة وتحدياتها . وتبدأ جرثومة الدرامية في إعطاء ثمارها عندما تحرص على إقامة منظور يحدد المسافة بين الذات والآخر، ويجسد بعدها في فعل وعي مقصود بتحويلات الذات أولاً وطبقاتها المختلفة ، والمسافات التي تصلها بالآخر المشتبكة معه ، ثم لاتلبث أن تخطو نحوه في فعل عبور م وقوت إلى موقعه لرصد المنظور ذاته عكس ياً بون ترهم التلبس به ، بل على أساس إبراز التمايز بين المنظورين واشتباكهما الضوئي في نقاط تماس هي التي يتم احتدام البؤرة الدرامية فيها وتوجهها . هذا العبور

إلى الآخر عندما ينتظم النص الشعري يتجلى فى مستوياته
التعبيرية والتخييلية ، ويزرع فى تضاعيفه نطفة المأساوية
الكامنة التى تتمثل فى فقدان اليقين بأحادية المعنى والامتنال
لانتخافات التعدد وتحولاته .

ضوء المنشور اللغوى :

كانت " النثرية " هى التهمة الأولى التى طارت شعر عبد
الصبور ، ولم يكن ذلك عبثاً تجاه نمط من الشعرية يبطل النمط
الغنائى الخطابى السابق عليه ، ويضع اللغة مواضع جمالية لم
يسبق أن ألفها التركيب العرفى المتداول فى الشعر . ولعل
أبرز هذه الأوضاع إضفاء الصبغة " الفورية " على الكلام ، كأنه
منطوق حالاً ، الأمر الذى يمنحه حيوية راهنة هى التى تولد
مذاقه الدرامى الفريد . ومع أن معظم النقاد قد لاحظوا هذه
الظاهرة وأسماها " شيوع لغة الحياة اليومية " عنده ، لكنهم لم
يفطنوا إلى الارتباط الجوهرى بين ذلك وغلبة الطابع الدرامى ،
فوضع لغة الحياة اليومية هو أنسب الأوضاع جمالياً لتخليق
التوتر بين مستويات التعبير الشعري ، وإحداث هذه " الفورية
المضارعة " التى تتميز بها الدراما باعتبارها لغة تصنع حدثاً
حركياً بتموجاتها الصوتية والدلالية . ولم يكن مجرد الخروج
المحذود على النظم الإيقاعية هو أبغض مظاهر انحراف هذا

النمط جرحاً للحساسية المشبعة بمحاولات الشعر المرسل من قبل ، بل كان " لحمه الطرى " الذى ينبى منظوراً شعرياً مخالفاً لاستراتيجيات التعبير المألوفة هو الذى يفاجىء قارئه بأجرومية جديدة ومثيرة . ومن اللافت فى هذا الصدد أن وعى عبد الصبور النقدى كان مباطناً لتجربته الإبداعية ، لايسبقها فينفصم عنها كما حدث مع العقاد من قبله ، عندما حاول " جرجرة " شعره فى " عابر سبيل " إلى لغة الحياة اليومية ، دون أن يتخلل التحديث نخاع حسّ الشعرى الكامل ، ولايتخلف عنها فتتعثربه ، كما حدث لبعض شعراء جيل التفعيلة من بعد عبد الصبور ، إذ لم تسعفهم الخبرة اللازمة بتطورات الحداثة الشعرية والنقدية فى الاهتداء للإطار النظرى المساند لتجربتهم الإبداعية ، فاكتفوا بإنجاز من سبقهم ومضوا فى أثره ، حتى جاء من أعلن القطيعة الفاضحة معهم ، كان موقع عبد الصبور فى هذه الحركات طليعياً بحق ، فقد عمل على إخفات الصوت الغنائى السائد ، فعرف طريقه إلى أسلبة الدراما منذ مجموعته الشعرية الباكورة " الناس فى بلادى " . وستتوقف عند قصيدة واحدة من هذه المجموعة ، لم تظفر بالعناية التحليلية الكافية ، لتبرز نقاط التقاطع فى منشورها الضوئى ، ويذور عدد من تقنيات التعبير الدرامى التى نمت فى خطابه الشعرى كله فيما بعد ، وهى قصيدة " رسالة إلى صديقه " .

وأول مظاهر النثرية هنا هو محاولة الاستحواذ على بنية
دب الترسل وتشجيعه ، فطالما كانت الرسالة هي التقسيم
النثرى للشعر فى الكتابة العربية ، وهى محكومة بلون من
"البروتوكول" التعبيري المتمثل فى المطلع والعرض والختام
وطريقة العرض يصلها بشرابين اللغة الحية ويفرز بتلقائية
مدهشة أية خلايا ميتة تنتمى إلى مجال "الإكليشيات"
المحفوظة . فالرسالة شاشة حساسة تفضح صناعة الكتابة
وتشف بسرعة عن عيوبها . وربما كانت رسالة عبد الرحمن
الشرقاوى الشهيرة " من أب مصرى إلى الرئيس ترومان " هى
السابقة القريبة لتشجيع هذا الجنس النثرى بامتياز ، لكن
حرارتها السياسية ونبرتها الخطابية وطابعها الأيديولوجى ،
كان كل ذلك يصرف الانتباه عن انحرافها الأدبى ويغفر لها
نثريتها المباشرة ، أما عندما تكون الرسالة إلى " صديقة " -
منذ متى والأنثى المثالية المرسل إليها الشعر العربى تسمى
صديقة ؟ - فقد كان هذا إيذاناً بكسر عمود الشعر من رقبتة
التعبيرية :

صديقتى

عمى صباحاً ، إن أتاك فى الصباح
هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض

و ادعى له إلهك الوديع أن يشفيه
وسامحيه ، كيف يرجو أن ينمق الكلام
وكل ما يعيش فيه أجرد كئيب .. ؟
فقلبه كسير

وجسمه مغلل إلى فراشه الصغير
وبالجراح والالام قلبه كسير
نهاره ثرثرة العواد والصحاب
وليله غرائب لم يحوها كتاب

فإذا لاحظنا عناء اللغة في تحولها من صيغ الترسل القديم
إلى التكيف مع أوضاع التعبير المعاصر، نفذنا إلى مصدر
الطاقة الشعرية الجديدة ؛ فنظام التفعيلة أتاح له أن يفرد اسم
المرسل إليه بسطر ، ويصفه بما لم توصف به شعرياً امرأة
محبوبة " صديقتى " بما يكشف عن نوع محدث من العلاقات
الإنسانية ، وكان يسمح له أيضاً بإهداء تحية معاصرة قائلاً
مثلاً : " صباح الخير يا صديقتى " ، ولكنه أثر الارتداد إلى
صيغة قديمة توشك أن تكون جاهلية " عمى صباحاً " تذكرنا
" بدار مية " وغيرها ليضبط حركة " النول اللغوى " على الوضع
الشعرى ، وليقيم حواراً بين مستويات التعبير العرفى الفصيح

واليوهمى هو الذى يسهم فى توليد تيار هذا اللون من الشعر ؛
إذ إنه فى السطر ذاته لايتورع عن تكرار " غير بلاغى " لكلمة
صباح ، كما يكرر بنفس الطريقة عبارة " قلبه كسير " ببلاغة
مغايرة تعتمد على البساطة العفوية التى تفر من " تدبيج "
الكلام وتنميق القول . ويحدد فى السطر الثالث مرسل الخطاب
مع إفادة بأحواله وصحته - أو بالأحرى مرضه ، ويطلب منها
أن تدعوه " إلهها " الوديع أن يشفيه . هنا تفعل هذه الإضافة
فعلها فى رسم خط فاصل بين عالمين : عالم المرسل وعالم
المستقبل ، وينهض التمايز بين الصوتين فى الخطاب الشعرى
عندئذ يتموقع منظور النص فى نقطة التقاطع الدرامى بين تلك
الصديقة المؤمنة ، ذات الإله الطيب الوديع ، والمرسل الذى
يعانى المرض ويحتاج الشفاء لكنه لايسطيع أن يندرج فى
عصبة المؤمنين به على حاجته وضعفه ، وهو إذ يطلب منها أن
تسامحه عن قصوره فى " تنميق " الكلام يعرف أنه قد يعتذر
بذلك إلى كل من يقرأ الرسالة عن هذا التكييف غير المعتاد
لأوضاع النثر حتى ليستوى شعراً ، ويمضى الشاعر فى سرد
أحواله ووصف عالمه الأجرد وجسمه العليل وقلبه الكسير حتى
ينتهى إلى زمنه الموزع بين نهار مفعم بثرثرة الصحاب وليله
الملىء بالغرائب ، مستخدماً صفتها الملازمة فى صيغ

الحكايات الشعبية " لم يمخوها كتاب " ، لينتقل إلى البؤرة
العجائبية للنص ، وهي التي تمنحه كثافته الشعرية ، إذ تعد
إلى تشغيل مصدر هام من مصادر شعرية " الإنسان العادى "
المتمثل فى الحلم ، وهو لحظة الإبداع الفردى الموزعة بالعدل
لدى كل الناس ، إذ يصبح بوسع أى منا أن يكون شاعراً يعيش
" قصيدته " الليلية ، بحيث يصنع رموزه ويخلق شخوصه ويعطى
للأشياء معنى متميزاً ، فإذا ارتبط هذا الحلم بالموروث
العائلى عندما يعاين فى دنيا الناس كانت " الرؤيا " أعظم
وقعا :

بالأمس فى نومي رأيت الشيخ محيى الدين

مجنوب حارتى العجز

وكان فى حياته يعاين الإله

تصورى ، ويجتلى سناه

وقال لى " .. ونسهر المساء

مسافرين فى حديقة الصفاء

يكون ما يكون فى مجالس السحر

فطنٌ خيراً ، لاتسلنى عن خبر

ويعقد الوجد اللسان ... من يبيع يضل

ومت مغيظاً .. قاطع الطريق ..
ومات شيخنا العجوز في عام الوفاء
وصديقني ، حين مات فاح ربح طيب
من جسمه السليب

وطار نعشه ، وضجت النساء بالدعاء والنحيب
بكياته ، فقد تصرمت بموته أواصر الصفاء
ما بين قلبي اللجوج والسماء
بالأمس زارني ، ووجهه السمين يستدير
.. مثل دينار ذهب

ومقلته حلوتان .. جرتان من غسل
عميقتان بالسرور
بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار
وقال لي - وصوته العميق كالنغم -
" يا صاح أنت تابعي

فقم معي

رد مشرعي

فالامر في الديوان .. قم !

- يا شيخ محيي الدين إنني كسير -

- لا يكسر الجناح يا إنسان ، والإنسان داء قلبه النسيان

- يا شيخ محيى الدين إننى صغير

- بل كلنا صغار .. الحبيب وحده هو الكبير

لم أدر كيف غاب

لا من خلال باب

أنصت لم أسمع خطاه تلمس التراب

حدقت وانتفضت ، ووانزعجت لحظة ، وغاب

هذا المقطع المطول الممسرح ، يمضى بنسق سردي يعتمد الوصف والحوار ، ويتضمن بذرة خطيئة البوح التى سيقترفها الحلاج ، ويستثير عالم المعتقدات الشعبية فى معجزات الأولياء ، حيث يفوح العطر من أحداثهم ، وتطير نعوضهم ، لكنه يقوم بتركيب الزمن من ثلاثة مستويات ؛ فهو عندما يشرع فى حكاية الحلم يوقفها بعد سطرين ليقدّم لنا شخصية الشيخ ويروى عنه أبرز مآثوراته ويحكى عجائب موته ، ثم يستأنف السرد ليقص حكاية المنام فى الماضى القريب من زمن الكتابة ، فيألف نسيج الزمن من طبقتين من الماضى وثالثة من الحاضر بشكل يؤدى إلى تكوين منظور متعدد الأبعاد زمانياً ومكانياً يسمح بفضاء كافٍ لحركة الشخصيات وتشكيل ملامحها النفسية والحسية طبقاً لنموذج الحديث الشعبى المألوف فى مستوى

النثر ؛ فالولى الذى يقيم بعد موته - كما يعتقد عادة - فى روضة من رياض الجنة لابد أن يتجلى ذلك فى محياه السمين المنير وفى حلاوة مقلتيه كأنهما " جرتان من عسل " وفى بياض ثوبه ونبرة صوته .

وإذا صرفنا النظر عن فحوى الرسالة المتمثل فى هاجس الموت الملح ؛ إذ إن هذا هو تفسير دعوة الشيخ له للقيام معه ، واحتجاجه بأنه ما زال صغيراً ، فإن بوسعنا أن نقف فى نطاق الصيغ الشعرية عند ثلاثة مستويات أخرى لغوية ماثلة فى النص هى :

- لغة الرسالة ، بعناصرها السردية المفصلية ، وإفتاتها الخاصة التى تتخلل الحكى عادة مثل : تصورى .. صدقيني
- لغة المصطلح الصوفى ، مثل " مثل لا تسلى عن خبر " من يبح يضل " ومثل قم معى ، رد مشرعى ، فالأمر فى الديوان قم ! "

- لغة الحوار ، مثل : - يا شيخ محيى الدين إننى صغير .
- بل كلنا صغار ، الحبيب وحده هو الكبير
فالتركيب الذى يجمع فى قطع واحد بين هذه المستويات اللغوية المتفاعلة هو بدوره القادر على بناء الموقف وصياغة ما ينبثق فيه من " اتساق الأنغام المتباينة " باعتباره مصدر

شعرية الدراما . وليس بوسعنا أن نلمس هذا الموقف إلا من خلال جسد التعبير وتضاريسه الخاصة ، وأبرز ما يمتثل في هذه التضاريس ذلك التفاعل بين أضلاع الكلام المتشكّل وفقاً لمنظورات متعددة ولهجات متباينة ، فعبارة " تصوّري " لا يتم استقطار مافيها من حيوية معيشة إلا بمجاورتها لصيغة شعرية عُرْفية تعقبها على الفور " ويتجلّى سناه " ، فالانتقال هو الذى يحدث الأثر الجمالى الناجم عن التباين ، ويبرز ما يطلق عليه الفيلسوف الظاهراتى البنيوى " إنجاردن " " صوت الكلمة " الذى يحمل معناها ؛ إذ ينبغى لديه " تمييز فئة خاصة من " صوت الكلمة " يختلف دورها عن تلك الكلمات التى تستخدم فى الحياة اليومية ، ومن أنماط هذه الفئة ما يسمى " بالكلمات المعيشة " التى تكون مميزة للشعر ، فهى لاتعبر عن معنى مقصود فحسب ، ولكنها أيضاً " تظهر " خبرات المتحدث ، فالطابع الصوتى لهذه الكلمات ، والنبرة التى بها تنطق ، تكشف هذه الخبرات بأسلوب تعبيرى ، وليس من خلال أفعال عقلية جرداء على حد تعبير " هوسرل " . والكلمات التى تكون " بلاحياة " ، أى التى تكون وظيفتها محدودة ، تكون هامة ومميزة للعمل الفنى الأدبى (٣) .

(٣) انظر : سعيد توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت ١٩٩٢ ص ٤٢١/٤٢٢ .

وأحسب أن " إنجاردن " لا يتحدث هنا عن الكلمات بالمفهوم النحوى ، وإنما عن الصيغ والتراكيب اللغوية ؛ فهي القدرة على رظهار الخبرة الكلامية ، ولا يقتصر الأمر فى تجلّى هذه الخبرات الجمالية عبر الصيغ المعيشة على تلك المنقولة من مستوى الحديث اليومى ، بل يتجاوزه لجميع عمليات النقل والتطعيم اللغوى ، فلهجة الصوفى فى هذا المشهد تقيم حواراً مع لغة الراوى التى تنعكس عليها أيضاً شخصية المرسل إليه بما يجسد أضلاع هذا المنشور التعبيرى بطريقة شعرية جديدة .

وإذا كانت معظم الإشارات الأسلوبية التى رصدت لغة صلاح عبد الصبور قد أكدت تعدد المستويات فيها ، وأبرزت بصفة خاصة تضمناها لظواهر لافتة مثل شيوع صيغ التثنية بأكثر من المعتاد فى الشعر ، وتآنيث المذكر والاستعمال المنتظم لصيغ التصغير^(٤) . فإنها قد أغفلت أحياناً الدلالة الوظيفية الجامعة لهذه الظواهر فى سياق واحد هو تسرب مستوى اللهجة الدارجة إلى نسيج الشعر بما يسيغه من نثرية هى الإنحراف الواضح عن الشعرية السابقة وبداية التشغيل الدينامى لكثافة التعبير الدرامى الجديد ، وإن كانت تلك الملاحظات لم تؤسس على " قاعدة بيانات صلبة " واكتفت بالحدس الذى يمثل للظاهرة دون التأكد من مفارقتها للأعراف السائدة إلا أنها فى تقديرى كافية للإشارة النقدية لهذا الطابع وممهدة للتفسير الجمالى له .

(٤) انظر: محمد العبد. اللغة والإبداع الأدبى، القاهرة ١٩٨٩ صفحة ٩٥ وما بعدها.

فإذا عدنا إلى المقطع الأخير من رسالة / قصيدة صلاح
عبد الصبور وجدناه ينتقل إلى مستوى آخر ينفذ به إلى تحقيق
درجة عليا من الحركية ، بدفع السرد إلى الانتظام فى تشكيل
يتصاعد فيه التوتر حتى يبلغ ذروة الاحتدام فى لحظة مشحونة
بالشجى الغنائى قبل أن ينتقل الحدث بطريقة فجائية إلى
منعطف الانفراج باتجاه معاكس :

صديقتى ، إنى مريض
وساعدى مكسور
ومهجتى على الفراش كل ساعة تسيل
وأغزل التراب فى سكينتى رداء
وأصنع الأكفان ثم أنجز التابوت
هذا الصباح ..
أدرت وجهى للحياة ، واعتضمت ، كى أموت
فى هدأة السكوت .
قد أن للغريب أن يؤوب
للمركب الجانح أن يرسو على شط قريب
للجدول الناضب أن يفضى إلى نهر رحيب
وطرقتين فوقاً بابنا .. موزع البريد
لا لا أريد

هل من مزيد يا حياة ، محنتى هل من مزيد
خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هنامة الفؤاد للمكروب
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
كثما فرحت بالخطاب يا مسيحى الصغير

وتتجلى حركية المقطع فى التراوح بين الوصف السردى
الذى يصل إلى أقصى احتدامه فى " أدت " وجهى للحياة
واغتمضت " ثم الانقلاب المفاجئ فى " وطرقتين فوق بابنا "
وما توسط بينهما من فلذات غنائية شجية مكثفة ، تجلت فى
السطور الأربعة : قد آن ... قد آن للمركب .. للجدول .. حيث
تتوالى أشكال التوازى التعبيرية فى صيغ تصويرية تتخلل نسيج
السرد الذى يتكئ على حركية الحدث وزخم تتابعه ، بما يجعل
العنصر الغنائى المندرج فى السياق الدرامى يكتسب بدوره
فعالية درامية مثل النجوى فى قلب الموقف المأساوى ،
فالتراوح والمزج بين الإيقاعات الدلالية هو المولد للكثافة .
وتأتى مفارقة الرفض المبدئى لما يأتى : " لا ! لأريد " بينما هو

فى الواقع " قميص يوسف على مقلتى يعقوب " لتحفر على سطح اللغة السردية المألوفة نقشاً تصويرياً بارزاً يمدّ حبل الود بين الوجدان الحائر والعبق الدينى المتضوع من طيات الصورة ، وتحدث معجزة " الإقبال على الحياة " بعد الامتثال للموت .

من هنا نرى شعر صلاح عبد الصبور وهو يحقق منذ بواكيره بداهته الأسرة عبر ملحمين أساسيين : أولهما يمكن أن نطلق عليه " تشعير السرد " حيث لايعتمد على الأشكال المجازية والبلاغية فى إقامة " عالمه المتخيل " فحسب ، بل يتمثل فى بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية تتجاوز مستوى الحكاية ببنيته السببية والمنطقية لتقيم بينها تفاعلاً ديناميكياً عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص ، وهى حدقة سريعة فى تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية وإضفاء المعنى على الحدث ؛ هذه السرعة القادرة على اقتناص الكون فى مشهد ومفاجأة الحياة وهى تنبض والقبض على حركتها وحرارتها معاً هى أداة الشعر فى تنظيم أوضاع اللغة وتكوين الأسلوب . فالسرد فى شعر صلاح عبد الصبور لايمثل " رؤيته " كما يقول بعض الأدباء من رفاقه الأقربين ^(٥) ، وإنما يمثل أداة تصويرية لرؤية شعرية فى جوهرها ، وهو سرّد ذكى خاص يتم تشعيره ^(٥) انظر : عبد الرحمن فهمى: الرؤية القصصية فى شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول - القاهرة أكتوبر ١٩٨١ ص ٥١ وما بعدها.

دائماً ، لاعتن طريق الإيقاع فحسب ، وإنما عن طريق الاختزال
المضبوط لعناصره ، والتركيب المنظم لحركته بحيث يقتصر
على اللحمة الدالة التي تفيض بالمعنى ، يمضى قدماً فى
الانصباب فى البؤرة الجامعة بتشكيل صورة مجانية كلية
لانتباطاً فى إضفاء صبغة صبغة الاستعارة والرمز عليها مهما
خف وزنها ، على أن تنبثق من طريقة توالى هذه اللحامات
وتفاعل عناصرها اللغوية خصوصاً شرارة الاحتدام النفسى
لدى المتلقى ، وهو احتدام ينجم من تأثير الكيفيات والأوضاع
الأسلوبية للنص الشعري جمالياً بما تضيفه على الخطاب من
صبغة وجدانية . أما الملمح البارز الثانى الذى يكون " بداهته
الشعرية " فهو " الطابع العيانى " لتشكيله ، بحيث يبدو الشاعر
وهو يفكر بالصور ، والصور الحسية على وجه الخصوص ،
وسنرى بعض مظاهر هذه الملمح فيما بعد ، وحسبنا أن نشير
فى هذا السياق إلى أمر لافت ؛ وهو خلوص شعر عبد الصبور من
التجريد بالرغم مما وسم به لدى بعض النقاد من أنه " شاعر
ميتافيزيقى " ، وبالفعل فالمشكلة المحورية فى القصيدة التى
فرغنا من قراءتها تدور حول " ارتياب الإنسان فى الحقائق
الكونية العليا ومشارفته اليأس قبل أن يحيا بوميض الحب "
لكنه لم يتطرق إلى ذلك فى أى مقطع من القصيدة بطريق فكرية

تجريدية ، بل صنع لها " لحماً طرياً " معسولاً نستطيع أن نتذوق فيه نكهة الحياة وهى تلعب بنا وتقلبنا على جمرها وأفراحها . طاف بنا فى عدد من المشاهد العيانية المنظمة فى مستوياتها التعبيرية والدلالية والرمزية بهيكله متماسكة ، وإن لم تكن مغلقة لتتقل لنا عالمه المعيش فى لحظاته الفائقة .

التبئور وبنية الأخجية :

فى القصيدة التى يستهل بها صلاح عبد الصبور مجموعته الثانية " أقول لكم " ذات النبرة الجبرانية الرسولية الواضحة ، يستثمر الشاعر تقنية تعبيرية شعبية ، تمثل لوناً خاصاً من السرد غير القصصى وهى تقنية الأخجية " وتتمثل فى طرح تساؤل ، أو ما يشبه التساؤل ، عن شىء مبهم ، ومحاولة التعرف على كنهه بأسماء مختلفة ومقاربتة من زوايا عديدة بغية حصاره والكشف عن مكنونه ، فهى لون من السرد المكانى - إن صح هذا التعبير - يوضع فيه الشئ الخفى فى وسط الدائرة ، ثم تتوالى حركات الرقص حوله للإطلال على جوهره . وليس سرداً زمانياً يتمثل فى حكاية متتابعة سببية كالأقاصيص . ويلاحظ أن محاولة تسمية " ما لا يسمى " لعدم اتضاح كنهه - لا لانتمائته إلى مجموعة المحرمات - كان دائماً من مناطق التحدى فى الشعرية المعاصرة ؛ إذ يقف الشاعر على حافة الفضاء اللغوى ويرفض

إطلاق الأسماء التي اعتادها الناس ويصبر على توصيف الحالات والأشياء بما يندّ عن التعريف ولاحتويه النعوت المتداولة ، وذلك في سعيه لأن يرتد إلى جذر الوجود السديمي في تخلفه الأول قبل أن يتجمد في سطح اللغة العرفية . وقد لعبت فلسفة التسمية في الفكر المعاصر دوراً خطيراً ليس بوسعنا أن نستطرد إليه في هذا السياق ، وما يهمنا الآن هو الإشارة إلى سبق الفن الحديث في مجال الكشف عما قبل التسمية من جوهر الحالات والعلاقات ، وسعيه إلى تدمير آلية الأعراف وصولاً إلى أساس المعرفة ، ودور الشعر خاصة في هذا الصدد يتجلى عبر تيارات وتوجهات عديدة . والقصيدة التي نعنيتها من شعر عبد الصبور عنوانها " الشيء الحزين " ومطلعها :

هناك شيء في نفوسنا حزين

قد يختلف ولا يبين

لكنه مكنون

شيء غريب .. غامض ... حنون

ومع أن كلمة " شيء " حسية مجسدة ، إلا أنها هنا بالغة التنكير والإبهام ، ومع أن الشاعر لا يتحدث عن أمر خاص به ،

بل يجمعنا معه فى ضمير " نفوسنا " حتى ندخل معه فى اللعبة فإنه ينقر فى صميم قشرته الخصوصية بهذا التعتيم . وتنهل مجموعة من الصفات المتجانسة لمحاولة تحديد هذا الشيء ، وألصق صفاته الملازمة أنه " حزين " - وعبد الصبور له ولنقاده قصة طريفة مع الحزن والأيدىولوجية ليس هذا مجالها - ثم إنه قد يختفى وقد يبين طبعاً ، وإن كانت هناك العبارة تنفى وهى تثبت ذلك ، لكنه فى جميع أحواله يتشعخع بخمس صفات متوالية متآزرة تغرس فوقه غلالة رقيقة من الغموض الشيق الذى يثير رغبتنا فى التعرف عليه ، خاصة وأنه كامن فى داخلنا بشكل حميم ينم عنه إيقاع كلمتى " مكنون " و " حنون " وماتوحيان به . وتبدأ الحركة الراقصة الأولى حوله :

لعله التذكار

تذكار يوم تافه بلاقرار

أوليلة قد ضمها النسيان فى إزار

" لو غصت فى دقائن البحار

لجمعت كفاك من محارها ..

تذكار "

هذا هو الغرض الأول ، وهو لا يصح تماماً ولا ينتفى ، بل يظل معلقاً ؛ إحتمالاً وارداً لم يتم إشباعه . لكن الطريف فى صيغته،

إنها تتجلى بدورها عبر حزمة من الصفات الشفيفة ، ذات
الخواص الأثيرية ، فهي تتعلق بحركة الإنسان عبر الليالى
والأيام ، بتوتره فى الزمن ، وإن كان زمناً فارغاً فى ظاهره ،
فاليوم فيه " تافه " لاعمق له ، والليلة ملفوفة بالنسيان ، إنه "
تذكّار ما لايتذكر " ، ومن ثم فإنه يسبح فى فضاء الزمن كأنه نغم
" بلاقرار " ، يظل عدم التحديد هو نتيجة الجولة الأولى ،
فالتعريف لم يشبع ، والأحبة لم تحل . لكن ثمة صورة تقع بين
علامتى تنصيص تخترق اللعبة وتتوجه إلى المخاطب فى صيغة
لافتة لتغوص " بك " فى أعماق البحار وتخرج معك " دون أن
تبتل " أو ترتوى ، إذ لاتصحب من رحلتك سوى قبضة من
المحار الفارغ ، دون اللؤلؤ " المكنون " الذى تبحث عنه . تقوم
هذه الجملة المعترضة بإعادة تنضيد عبارة النص لكسر حدة
التجريد الذهنى فى اللعبة التعبيرية ، وهى تضيف عليها تلك
المسحة العيانية الملازمة للشعر ، ولأسلوب عبد الصبور
خاصة ، حيث تعتبر الصور الحسية - كما كان يقول برجسون
- وهى " نداء يتجه إلى المعرفة الخلاقة لدى القارئ " وسيلة
بناء المتخيل الشعرى ، دعوة للإبحار فى الذاكرة على حد عبارة
عبد الصبور . ثم تأتى الحركة الثانية :

لعله الندم
فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها وأينعت ثمار
ثقيلة القدم .

هذا الحل الشعري الثانى لا يراوح مكانه كثيراً ، يتزحزح من
عمومية الذكرى قليلاً لينصب على نوع خاص منها ، على
الشعور الأسف بالندم ، على الذكرى السلبية ، ما زال يرقص
فى نفس الاتجاه حول النار ذاتها ، لكنه مضى فى خلع ثياب
التجريد خطوة أخرى ،

لقد استعار بنية أسطورية مוגلة فى القدم ؛ منذ قتل قابيل
أخاه وتعلم بمشقة كيف يدفن جثته ، لكن لم يكن بوسعه أن
يدفن معه حزنه وندمه ، فالجذر المفقود بورق ، ينبت ثماراً "
ثقيلة القدم " . فأمثلة التراث الدينى تختفى فى معظمها ولا يبدو
منها سوى رأسها المطل ، ويتمثل فى حركة " دفن الجثة "
فحسب دون بقية أضلاع الموقف ، لكن هذا لا يخفى فعاليتها
الرامية وهى تحقق مزيداً من " التعين " الصورى .

لعله الأسى
الليل حينما ارتعى على شوارع المدينة

وأغرق الشيطان بالسكينة

تهدمت معابد السرور والجلد

لأشياء يوقف الأساة .. لأحد

نموذج تراشى آخر يتم استغلاله برهافة شديدة ، دون ذكره صراحة ، إنه الطوفان ، طوفان الأسى الذى يرتقى على الشوارع ويغرق الشيطان ويهدم المعابد ، دون أن يقف فى سبيله شيء أو أحد ، لكن مازال الموصوف غائباً ، وكل ماتجلى لنا إنما هى صفاته . لقد فاض هذا الحزن وكسر الجسور ، لم تعد هناك جدوى من السؤال عن ماهيته أو تسميته ، ليس لنا سوى أن نستحضر مظاهره ، ونحديق فيها طويلاً ، ماذا تفعل بنا ؟ هنا يعدل النص عن متابعة اتجاه الحركات السابقة ، يوقف أسلوب كشف الأحجية ، ليشرع فى إيقاع آخر مخالف ، يتمثل فى حركتين متتاليتين تمثلان محاولة مقارنة ممتدة وممتزجة لديمومة هذا الشيء وتجلياته المتشاجرة . لكن الخيوط التى انتشرت فى النص من قبل تظل تربط هيكله العصبى بعد أن تدخل فى تشكيل تلافوئيه جديدة بما يحفظ للخطاب تماسكه وطابعه المتجسد المتوتر فى الآن ذاته :

يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء

يمور في الأطراف والأعضاء

ويثقل العينين والنبرة والإيماء

لكنه حنون

يضمنا في خدر مستسلم مأمون

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائب

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والفرائب .

يقدم لنا هذا المقطع الموصول توصيفاً بيولوجياً للشيء الحزين وفاعليته الملموسة . إنه " مخدر برئ " تسرى فورته في الدم فتتجم عنها تلك الأعراض ، لكنه لا يقوم بتلك التسمية الغليظة المشبوهة ، تتم التكنية عنه بباقية يانعة من لوازمه . وتلعب العبارة الاستدراكية " لكنه حنون " التي تمثل خاصرة المقطع دوراً مفصلياً في تحديد براءة التخدير ، وهي ذاتها التي دارت في المطلع لتختتم صفاته المتوالية . ويقوم الروى بتطبيق الإيقاع وتنظيم مسافات الجمل الشعرية ؛ فالهمزة المسبوقة بالآلف تتكرر ثلاث مرات لاختتام مدى الأفعال الثلاثة الأولى؛ " يستيقظ ، يمور ، يثقل " والنون المسبوقة بواو المد تسور جملة الاستدراك وتمتد بعدها قليلاً ، والباء التالية للهمزة والمد تنظم

الصورة التالية الحميمة لفعل هذا المخدر الشبقي فى صلب الإنسان ، فالقوافى ليست مجانية ، إنها توظف عضوياً لإقامة تشاكل بين بنية الإيقاع وأنظمة التخيل عندما تنبثق فوارقها من مفاصل الجمل وتشير إلى ملامح التصوير . لم يكن تبديد المنظومة المكرورة للقوافى فى شعر التفعيلة سوى خطوة أولى لتحريـر حركتها وإعادة تحفيزها وإناطة دلالات جديدة بها ، بحيث لا تظل لوازم مرهقة تقود بتحكمها حركته الدالية وتحدد استراتيجية المعنى الذى يساق إليها طوعاً أو قسراً . إن إعادة تشكيل القافية ليتحرر نموذجها ويتفاعل بحيوية مع وحدات الدلالة الموزعة فى جمل متفاوتة يؤدى إلى تآزر حركية النص ويمضى نحو تكوين مستوى آخر من الشعرية التى يبدو بها المعنى وقد أصبح بالفعل صدى للصوت . ولما كان هذا المعنى لا بد أن يثرى بالتنوع والاختلاف والتضاد فقد أصبح لازماً أن تشتجر الأصوات وتتعدد . وكما أن تجليات " الشئ الحزين " تتشكل تصويرياً فى حركات إيمائية صامتة ، فلا بد أن تدعمها الحركات الموسيقية الصامتة وتتسق مع تموجاتها . ولئن كانت الحساسية الفنية المحدثة قد دربت المتلقى على تشغيل حواسه السمعية البصرية فى الآن ذاته وياتساق عجيب عبر فنون السينما والتلفزيون فإن أبنية اللغة الشعرية بوسعها حينئذ أن

تتفكك فى تشكيلات جديدة لترفع درجة تعبيرها ومن ثم درجة
شعريتها نتيجة لهذه الحركية ، فأفعال الشعر غير أفعال اللغة ؛
الوحدة الصغرى للتعبير الشعرى هى الصيغة ، والعلاقة بين
الصيغ ونظم تواليها وطرق تخالفها هى التى تكون نحو الشعر
وتشف عن أساليبه ، وماتبنينا به طريقة انتظام هذا النص هو
تعدد نقاط المقاربة وصبها دائماً فى بؤرة مركزية واحدة ، إنه
يتابع قائلاً :

لاتسأل الشيء الحزين أن يبين

.. أن يبين

لاتسأل الشيء الحزين أن يقر

لأنه كطائر البحار ... لامقر

وقل له :

إذا أهلك فى المدى ونقر البياض فى عينيك

وغيم المكان بالدموع مثل حلم ..

.. لقد ملكتنى ... فتحت لك

صندوق قلبى الكليم

فلتقطر الدموع .. كالنغم " .

فى هذا المقطع المنتظم نهى يتكرر مرتين " لاتسأل " وأمر واحد " قل " وجملة مقول القول المنصصة ، وبالإضافة لتعدد الأشكال النحوية مع اتساقها باعتبارها نقاط مقارنة أخرى تمضى باتجاه البؤرة فإن مجاز القلب والآلة الموسيقية المجوفة التى تصدر الأنغام ، لعلها عود أو كمان ، يمثل ذروة التماهى بين الصامت والصائت . أى بين اللغة والشعر ، بحيث تصبح الصورة أيقونة الدلالة ؛ فالحزن الذى يتقطر دمعاً هو الذى يملأ تجويف قلب الشاعر بالجوى فتتحرك أوتاره بالنغم لتذوب شعراً ، الحزن هو الذى يتكثف حتى يستحيل إلى خلق ، أن يصبح فرحاً ، لأنه حيثما كان هناك فرح كان هناك خلق كما يقول " برجسون " . الحزن إذن تقطير مركز الغمام الذى يسبق المطر ، أو تمثيل وجدانى للحظة ما قبل الخلق ، شتان بين هذه الدلالة الإبداعية للحزن والصيحة التى أطلقها أحد النقاد فى وجه عبد الصبور " لم الحزن ونحن نبني السد العالى " إنهما يتحدثان عن عالمين مختلفين لأكثر . لكن المقطع مفعم إلى جانب ذلك بالإشارات المحتشدة الخفية ، فهناك موصوف مضمّر هو "الديك " الذى ينقر بياض العينين اليعقوبى ، أى أن الشعر أيضاً " قميص يوسف " . وهناك كذلك " صندوق موسى الكليم " الذى ينجو به الطفل فى اليم حتى تلتقطه الأم ، أى أن هناك

أبنية دلالية وميثولوجية كامنة وفاعلة تحت سطح النص الذي
يتظاهر بالعفوية والبراءة ، لقد اقتريت البؤرة وأوشكت أن تشف
عن مدلولها بمقدار ما تتكثف بصفاء وتغور في عمق النص،
علينا أن نتذكر من البنية التخيلية الكلية للشاعر أن طفله قريب
جداً من حبه الشعري ، وأنه مصدر عذابه وقرّة عينه معاً:

لو كان للإنسان أن يعيش لحظة العذاب ..

...مرتين

بكل عمقها الكئيب الساذج المقرر

أن يلد الآهة .. مرتين

خالصة بالسرور

وأن يجس ذلك الشيء الحزين جستين

لكي يرى فجأته

ويستبين وجهه ومشيته

لواتكأت أيها الشيء الحزين مرة على مرافىء العيون

لوركبك المسافرين ...

...ينزلون

إذا كنا قد أوشكنا أن نمسك بطفل الشعر والحب في المقطع
السابق كمعادل حسي لهذا الشيء الأحجية ، فإن هذا المقطع

يشد مفاصل القصيدة ويمنحها طابعاً شديداً التماسك وهو
يختتم تموجها الحركي . علينا أن نلاحظ أن تثنية مرتين
المكرورة هنا تمضى على نسق التعبير المتداول بحيث تشير
إلى عديد من المرات ، وحينئذ يصبح بوسعنا أن نترجم دلالة
هذا المقطع - بعد فك شفرته هكذا :

لو كان (للشاعر) أن يعيش لحظة (الإبداع)

... (مرات عديدة)

أن يلد (القصيدة) .. (مرات عديدة)

.. لوركبك المسافرون (أيها الشعر) .. ينزلون

ولو صحت هذه القراءة ، فنحن حيال قصيدة تتحدث عن
نفسها وفعل إبداعها بمراوغاته وتقنياته وأحجياته ، والشئ
الحزين الذى يتبأر فى قلبها الفارغ المنغم هو الشعر العاشق
والمعشوق معاً فى أوج احتدامه وصراعه كى يتخلق ويتشكل ..
وتصبح الدلالة الكلية للقصيدة حينئذ أعقد بكثير من تلك النتيجة
البسيطة ؛ لأنها حركات تشكل النص فى بنائه لمنظوره عبر
أفعال اللغة الشعرية بتشاجرها وتراقصها حول البؤرة المركزية
وإذا صدقنا صلاح عبد الصبور فى قوله إن فكرة التشكيل فى
القصيدة قد شغلته إلى مدى بعيد ؛ لدرجة أنه قد كتب كثيراً من

القصاصد ثم " طواها لاسبب إلا لأن بناها قد بدا فى نظره غير محكم " نجد أن فكرة الذروة لديه هى التى تتحكم فى هذا التشكيل " وما الاختلاف فى الأبنية إلا اختلاف فى مكان الذروة من القصيدة ^(٦) " على حد تعبيره ، أدركنا أن نزوعه التعبيرى الصريح الذى يتجلى فى ضرورة وضوح بنية القصيدة هو الذى يمثل قطب تقنياته الشعرية . وهو يصف هذه الذروة بأنها " ليست ذروة بالمعنى الذى نجده فى الدراما ، وإن كانت تحتوى عنصراً درامياً .. ولكنها أقرب ماتكون إلى ما اصطلاح العرب على تسميته " بيت القصيد " . وأحسب أن عبد الصبور لم يحسن هنا - على بلاغته - توصيف هذه الذروة غير الدرامية . وأن المصطلح النقدي الذى يفى بها هو " البؤرة " باعتبارها المبدأ المنظم للدلالة والنقطة التى توجه استراتيجية القول الشعرى ، وهى عنده ذات صبغة درامية فعلاً ، لكنها لاتعتمد على توالى الأحداث المسرحية وتعقدها وتآزمها وانفراجها ، بل ترتكز على تراكم الأحداث الشعرية ، وهى الكلمات والصور الرموز وبعض الفلذات السردية ، حتى تصل للنقطة التى تجمعها وتكثفها وتقيم تجانساً حقيقياً بين مكوناتها التعبيرية والجمالية . فالتبشير إذن هو تصميم القصيدة بشكل يكشف عن

(٦) انظر : صلاح عبد الصبور، حياتى فى الشعر، بيروت ١٩٧٧ ص ٣٨.

مركز الثقل الدلالي والشعورى فيها . وعندئذ يتجلى لنا أن فكرة
الدرامية هنا لا تتصل بمأساوية العالم المتخيل بقدر ما تتعلق
بالكيفيات التعبيرية التى يتجسد فيها هذا العالم .

وإذا كانت الدرامية تمثل " البداهة الشعرية " فى خطاب عبد
الصبور ، فهى التى تنقذه من الابتذال والنثرية ، لأن طبيعة هذه
التقنيات تنتهى بالشعر إلى درجة من الوضوح تتبخر بها
أسراره وتخف جمالياته ، فاللغة العادية والمعنى الشفاف
والإيقاع المناهض للغنائية عوامل قاتلة للنص الشعري ومفرغة
له من رخمه ، لولا تلك اللمسة الدرامية التى تمثل فى تراكب
مستويات التعبير وحفر طبقات المعنى وخلق إيقاع بديل لأصبح
الوضوح مأزقاً حقيقياً للشعر . من هنا فإن هذا النهج التعبيري
لا يمكن له الاستمرار دون التوغل فى تفجير طاقات درامية
أعمق، فهو يفضى فى حقيقة الأمر بالقصيدة إلى طريق
مسدود . وما دما نتحدث عن إشكالية الوضوح فى خطاب عبد
الصبور الشعري، فإن بعض اللغات الأسلوبية الذكية تكشف
عن جوانب لغوية فى آلياته تتعلق بما أطلقنا عليه " الطابع
العيانى " للصورة الشعرية عنده ، فقد حل " وليد منير " بحسه
الرياضى النقدي عينة تجريبية مكونة من ١٣ قصيدة ، تتوفر
فيها خاصية التمثيل النسبي لمجموعات عبد الصبور الشعرية

التي تتضمن ٨٩ قصيدة ، أى ما يبلغ ١٥ ٪ من مجموع شعره غير المسرحى ، وأسفر تحليله لأنواع التشبيه فى تحديد علاقة مادى/ مجرد التبادلية عنده عن نتائج هامة ، يمكن أن يستخلص منها النسب التالية :

- تشبيه المادى بالمادى يبلغ نسبة ٥٢,٥ ٪ .

- تشبيه المجرد المادى يبلغ نسبة ٤١,٥ ٪ .

- تشبيه المادى بالمجرد يبلغ نسبة ٦ ٪ .

- تشبيه المجرد بالمجرد يبلغ نسبة ٠ ٪ .

ومعنى هذا أن ٩٤ ٪ من تشبيهات الشاعر العادية والبليغة ذات طابع حسى عيانى ، وهذا يثبت جنوح الصورة الشعرية عند عبد الصبور إلى نموذج يقلب عليه " النزوع الحسى إلى اقتناص شبكة العلاقات الدرامية فيما حولنا من واقع مادى له صلابته وكثافته وحيزه " (١) .

ومع أن هذه النتيجة الدالة مبنية على تحليل أحد مصادر الصورة الشعرية فحسب ؛ وهو التشبيه بنوعيه ، دون أشكال التصوير الأخرى من استعارة وكناية ومجاز مرسل وفلذات سردية ، ومع حاجتنا إلى جداول مماثلة لدى الشعراء الآخرين

(٧) انظر : وايد منير: فضاء الصوت الدرامى، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٩٨ .

حتى تتضح خواص الأساليب المتميزة بالمقارنة بينها ، وإلى توضيح نسب الكثافة التصويرية لكي نستطيع استخلاص نتائج أسلوبية يقينية ، مع كل ذلك فإن هذه الأرقام تظل دالة على الغلبة القصوى للطابع الحسى العيانى للمتحيل الشعرى عند عبد الصبور ، وما يفضى إليه ذلك من مأزق " الوضوح " التعبيرى الذى لا ينجو منه هذا الشعر إلا بفضل خاصية الدرامية البارزة .

مفارقة الأمثلة :

يبدو لى أن هناك تشاكلاً غريباً بين القوانين التى تحكم أساليب الفن وتلك التى تتجلى فى أساليب الحياة ، فقد أثبتت تجارب العلم فى النبات والحيوان أن " التهجين " من أنجح وسائل " التخصص " . وتذهب هندسة الوراثة إلى مدى بعيد فى تخليق الخواص والتلاعب الحر بمكونات الأجناس ، بما يتجاوز مجرد تحسين السلالات إلى توليد أشكال جديدة من المخلوقات .

وفيما يتصل بأساليب الفن فقد كان هذا " التهجين " دائماً وسيلة فعالة فى دينامية النقلات الكبرى بين الأشكال المختلفة . وإذا كنا قد لاحظنا أنفاً أن الشعرية الحديثة قد اعتمدت فى بعض مستوياتها التعبيرية التى تقل فيها درجتا الإيقاع

والنحوية على تقنيات مثل "تشعير النثر" الكامن في لغة الحياة اليومية، و"تقصيد السرد" المتمثل في بعض الأبنية القصصية، فإن التقنية الثالثة التي تمضى لتحقيق الاستراتيجية ذاتها لتشغيل لون جديد من الوظائف الشعرية تتمثل في "مسرح الغناء" وأسلوبه درامياً عن طريق "مفارقة القناع الأمثلة".

ولقد شاعت عبارة عبد الصبور "كانت قصيدة القناع هي مدخل إلى عالم الدراما الشعرية" حتى أصبحت فكرة الأقنعة أساساً لتنظيم أشكال الشعرية عند بعض نقادنا. والواقع أن "القناع" من أبرز التقنيات التعبيرية المعاصرة التي برع عبد الصبور في أسلوبها، فهي مظهر لازدواج المرسل في الرسالة الشعرية، كما أن توتر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح من سطح إلى آخر وما ينشأ عن ذلك من تعدد وتداخل وتضارب في الأصوات من جانب آخر، قد جعل تشكيل القناع وتوظيفه شعرياً من أهم دلائل كثافة الرسالة ذاتها، تلك الكثافة التي لاتلبث بدورها أن تنعكس في تعدد وتباين قراءات النص عند المتلقين. أى أن تقنية القناع قد غطت مساحة المنظومة التواصلية في الشعر باتجاه حدثي يبعده عن الغنائية بقدر ما يشده إلى الاحتدام والدرامية.

ولكننا نود أن نشير إلى ملمح فارق هنا فى فهمنا لطبيعة " القناع " ، كى نستبعد منه مايتصل بالأجواء الكرنفالية الاحتفالية المضللة التى تؤدى إلى التغريب ، وتبقى على تلك الوظيفة الأخرى الرمزية التى يؤديها بعض الأشكال الأدبية الكبرى مثل الـ Allegory التى يترجمها " جبرا إبراهيم جبرا " على أنها " الليجورة " فيعرب إيقاعها ، ويرى " عبد الواحد لؤلؤة " أنها تقابل " الترميز " وأعتقد أن أفضل تعريب لها ينبغى أن يكون مركباً " أمثولة رمزية " إذ إنها تدلّ على " التمثيل الرمزي للأفكار المجردة عن طريق الأشكال المستعارة " وهو مصطلح تقنى يتجاوز الأقنعة فى العروض المسرحية ليشير إلى التقنيات الكبرى فى التعبير الشعرى . وقد أشار عبد الصبور إلى منهجه الشعرى فى توظيف أقنعة الأسطورة والقصص الدينى والشعبى ؛ حيث يعمد إلى استخراج " الثيمة " فى الأسطورة ويعيد عرضها على تجربته الخاصة ، بغية إكساب هذه التجربة بعدها الموضوعى ، قائلاً أن ذلك المنهج يتصل بمافهمه منذ مطلع حياته الشعرية من نظرية الموروث الأدبى لإليوت . وأحسب أن هذا الاستبطان النقدى للتقنيات التعبيرية فى شعره وطريقة تشغيلها ومصدر الوعى بها يجعل من الضرورى التوسع فى مفهوم القناع عنده بحيث يتطابق مع

مصطلح " الأمثلة الرمزية " . إذ إن العلاقة بين مستويات الدلالة هنا لا تنبظم في إطار الصلة بين وجه الشاعر والقناع المستعار ؛ فتجربة الشاعر هنا هي البادية للعيان ؛ ولكنها تتضمن في طياتها دون خفاء تجربة عليا مستقرة في الوجدان الجمالي لكل من الشاعر والقارئ تمثل البنية المؤسسة والمولدة للتجربة المرئية ، وهذا يضعنا في حضرة الأمثلة بمخزونها الروحي وتجسدها الموضوعي بشكل مواز وكاشف عن عالم الشاعر وبنية قوله المتخيل . الأمر الذي تنجم عنه خاصية أخرى جوهرية هي المفارقة ؛ ومن ثم فإن القارئ يعثر في النص على تباين واختلاف وتناقض بقدر ما يدرك ما فيه من إئتلاف وانسجام بين المستويات . هذه المفارقة ترتبط صراحة بالضحك ولاتخالف الدراما ، لأنها تقع في تلك النقطة التي تعتبر امتداداً تلتقي فيه التراجيديا بالكوميديا في كشفهما عن الحياة الإنسانية ، إذ إن الرؤية الكوميديّة تصبح أنفذ ما تكون إلى إدراك كنه حالة الإنسان عند النظر إليها ضمن علاقتها ببنية الفن التراجيدي أولاً ^(٨) . على أن الضحك ليس غريباً عن الشعر ، فعندما نراجع أبرز نظرية فلسفية حوله ، وهي التي

(٨) انظر : مولوين مرشنت: الكوميديا. ترجمة جعفر صادق الخليلى بيروت

وضعها " برجسون " ، نجدها تعتمد على مقولة أولية هي الربط بين " الظرف " و " الجمال " ، فالأول هو " إدراك شىء من اليسر والسهولة والخفة فى الحركات الخارجية " وهو المبدأ الذى يفسر الجمال ؛ لأنه هو الذى يولده . " فالجمال يختص بالشكل ، وكل شكل ينبع من الحركة التى ترسمه . فالشكل ليس إلا جركة مسجلة . ولكن إذا تساعلنا عن الحركات التى ترسم أشكالاً جميلة فإننا نجد أنها هى الحركات " الظرفية " . كان ليوناردو دافنشى يقول : إن الجمال ظرف مثبت .. إننا نرى ونشعر ونحس بنوع من التخلّى ، أشبه مايكون بالترضى عن كل ما هو ظريف . وعلى هذا النحو فإن من يتأمل العالم بعينى فنان يرى أن الظرف هو الذى يقرأ من خلال الجمال . إن ظرف الحركات هو الروح وقد أنعمت المادة ، ونقلت إليها شيئاً من خفتها ومنحياتها . ومن هنا فإن طباق الظرف هو المضحك . إن الضحك يعاقب نشوز الحياة حين تخضع لسيطرة الآلية ، فالرجل الذى يقع ، والرجل الذى يكون ضحية التهريج يضحكنا . يقول " برجسون " : إن ما يضحك فى حالة أو فى أخرى إنما هو " بعض التصلب الآلى " الذى نجده حيث نتوقع أن نجد المرونة المتبقطة ، والدانة الحية من شخص من الأشخاص . أى أن المضحك هو " شىء من الآلية ملصق على

الحى (٩) .

فالضحك إذن رد فعل حماسى على عيب من عيوب التكيف مع الحياة ، وظيفته فيما يبدو إعادة الثقة بالحياة التى هددها مشهد التصلب الالى فى لحظة ما ، من هنا علاقته الحميمة بالشعر ، إذ إنه ليس هناك أكثر خضوعاً للآلية من اللغة فى سياقاتها المعتادة المتصلبة ، ولأشدّ نسفاً لهذه الآلية من الإبداع الشعرى . فالشعر هو انتقام المبدع والمتلقى من آلية اللغة ، ومن ثم فإنه يقوم بوظيفة موازية هى رد الثقة بحياة اللغة وطابعها الخلاق . وإذا لاحظنا بالإضافة إلى ذلك أن كثيراً من الفكاهات ذات الأصل اللغوى تنجم كعقوبة على عجز الإنسان عن إدراك المعانى المجازية والتشبيث بالية التسمية الحرفية للأشياء ، وأن الشعر فى جوهره يقوم على توظيف المجاز وتوسيع رقعته فى اللغة حتى ليكاد يظنها بأجمعها لوجدنا ذلك المفصل الذى يجعل الشعر فى جوهره مفارقة تنضج بروح الفكاهة ؛ إذ إنه فى نهاية الأمر " لعب مرح وظريف باللغة " يرد لها حيويتها وجمالها عندما يعطيها شكلاً مبتدعاً يحطم تصلبها وآليتها ويشفى شيخوختها المرهقة . غير أن هذا اللعب باللغة

(٩) انظر : فرانسوا ماير: برغشون. ترجمة تيسير شيخ الأرض بيروت ١٩٥٥.

ص ١٣٨/٢٦.

سل إلى ذروة إبداعه عندما يكون " لعباً درامياً " ، على أساس
 ن الدراما يدورها - كما يقول النقاد - هي الامتداد النهائي.
 للسخرية في الاستكشاف الخلاق للمفاهيم الكامنة في اللغة^(١٠) .
 ويوسعنا الآن أن نجدل صغيرة من هذه العناصر لمفهوم
 "مفارقة الأمثلة " باعتباره مولداً لهذا الأسلوب المتميز من
 شعرية الدراما ومحوراً رئيسياً في تقنياتها التعبيرية ، ونختبر
 به كثيراً من نماذج صلاح عبد الصبور ، وسوف نجد حينئذ أن
 ماكان يعد قناعاً يتراوح بين الجد والضحك إنما هو تمثيل
 رمزي يتجسد في لغة مفارقة ذات حمولة شعرية متوترة ؛ إذ
 تبلغ درجة عالية من التكثيف ، ولكنها في الآن ذاته تتميز ببنية
 فضائية بالغة التماسك والوضوح ، وهذا يخلق في نص عبد
 الصبور إيقاعاً باطنياً تكمن فيه نواة التشظى والتشتت وهي
 تشعل " لهب الشعر " . لناخذ قصيدة " مذكرات الصوفي بشر
 الحافي " نموذجاً لهذه التقنية المزبوجة ، فهي تستخدم بنية
 نثرية سرديّة " مذكرات " وتقوم بتشعيرها كما سبق أن أسلفنا ،
 وتصنع قناعاً سينمو فيما بعد بدينامية خاصة في عمل عبد
 الصبور الدرامي . وتبدأ المفارقة من العنوان ذاته في التوتر

(١٠) انظر : س. و. داونس: الدراما، والدرامية، ترجمة جعفر صادق الحسيني.

الكوميدي المنسجم بين " الصوفى " و " الحافى " ؛ إذ إن الأولى توحى لنا بالرهبة والجلال ؛ بحيث لا يصبح لأعراض البدن أهمية تذكر ، والأخرى تسقط إلى الرجلين لتشير إلى فقد النعلين ، وهذا لا يتنافى فى واقع الأمر مع الكلمة الأولى لكنه يتضاد فى طبيعة الاتجاه . فكل من الإشارتين تخترق الأخرى بالرغم من توافقهما الصوتى والدلالى لتصنع مفارقة العنوان الذى تغدو فيه الصفة وكأنها لقب عفوى يكتسب ظرفاً مرحاً حتى لتتسائل عن وضعه : أهو الشاعر اعتماداً على الحكاية التى يوردها فى تقديمه للشخصية ، أم عامة الناس بروحهم الفكاهة التى تقرن الصفات دون حذر فتدمغ الموصوف بلأزمته الحسية المناسبة ، وكأن " بشر " قد أصبح مثل تلك " الكونتيسة الحافية " فأصابه رذاذ النقد الطبقي اللاذع عند تقديمه وهو يقوم بدور القناع فى لعبة شعرية . ونأتى " للنشيد الأول " فى هذه المذكرات ، محافظين على تنظيم سطوره دون تعديل ، لأن بياض الصفحة المحيط بالكلمات يشترك فى إنتاج الإيقاع وتكثيف الدلالة :

حين فقدنا الرضا

بما يريد القضا

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمع الأثمار
 حين فقدنا الرضا
 حين فقدنا الضحكا
 تفجرت عيوننا .. بكاء
 حين فقدنا هداة الجنب
 على فراش الرضا الرطب
 نام على الوسائد
 شيطان بغض فاسد
 معانق ، شريك مضجعي ، كأنما
 قروته على يدي
 حين فقدنا جوهر اليقين
 تشوهت أجنة الحبالى فى البطون
 الشعر ينمو فى مغاور العيون
 والذقن معقود على الجبين
 جيل من الشياطين
 جيل من الشياطين
 يدخل هذا الصوفى الراقص على بياض الصفحة وهو يعلن
 فجيعه " الفقد " ، لكن بحركات موسيقية ولغوية بالغة الخفة
 والمرح وروح الدعابة ، البحر المجزوء ، والقافية المعقودة
 المتحركة ، وحروف المد المترعة ، واللوة اللغوية المتمثلة فى "

هوس " تكرار الصيغ الغنائية ، وكأنه يعبر عن لون من نشوة الروح ، لكننا لاثبت أن نستشعر ريحاً مأسواياً يتمثل فى " رقصة المذبوح " ، فهذا الصوفى الطروب يعبر عن قلق وجودى عميق ، يتخذ أبعاداً كونية . يتحدث أولاً بضمير الجماعة فإذا أوى إلى فراشه حيث يخلو كل خليل بخليله دخل معه الشيطان فى ياء المتكلم ؛ حتى ليجد قرونه على يده . وعندئذ تأخذ الكائنات النووية فى التحول العبثى إلى مسوخ مشوهة .

لقد أدى فقد الرضا واليقين ، وفقد الضحك على وجه الخصوص ، إلى تحول الكائنات الساخر ، فبدلاً من أن نكون خالقى الضحك أصبحنا مُثْيريه ، صرنا موضوعاً للعبث ، قروداً كثيفة الشعر ، ولانريد أن نحفر تحت هذه الصورة وغيرها لنرى كيف ترقد طبقات ميتولوجية من التراث القديم والحديث ، لكننا نكتفى بمراقبة الشخصية وهى " تعرض " أزمته بثيابها الرثة ، وغنائيتها الصادمة ، وشعريتها الكثيفة وهى تنهى المقطع بهذا القرار العميق المكرور " جيل من الشياطين " .

نحن هنا بإزاء ماسبق أن وصفناه فى تحليلنا لديوان " شجر الليل " ودراميته بأنه تجسّد مفردات المواقف الشعرية فى مشاهد مصورة ، تخضع لنظام " السيناريو " المرتب ، المكوّن غالباً من لوحات بصرية ، حتى وهو ممعن فى متابعة شىء تجريدى ، مما يبرز القوام الشعرى من ناحية ، وينفخ فيها

حرارة وجدانية تثب في خلاياها حياة ما كان لها أن تنبض لولا تلك المشاهد ، الأمر الذي ينقذها من حمأة الميتافيزيقية ويجعلها تتلبس بمعاناة الوجود الحسى المتعين من ناحية أخرى ، ويضمن في نفس الوقت المستوى الأدنى الضروري مما يتبقى لدى المتلقى من رذاذ إدراكه البصرى والسمعى لتجليات الموقف وإن لم يسعفه الحدس لاستبيان دلالاته بدقة ، فتزهر في وجدانه الصورة الشعرية المرئية الموقّعة على الأقل بتباينها وتراكبها ، وتخلق لديه وعياً من نوع ما متجاوزاً مع الموقف الشعرى وإن لم يقوَ على التطابق معه أو احتوائه . إذ يصبح وقد اختزن من المشهد اللون والحركة والإيقاع وإن عجز عن فك شفرة الرسالة بأكملها ، كما يختزن مشاهد القطعة المسرحية حركات الممثلين وبعض لغفاتهم وأقوالهم ، حتى وإن لم يستطع تحليل الدلالة الأخيرة لها ^(١١) . ونتابع مشاهد مذكرات هذا الصوفى الأمثلة :

إحرص ألا تسمع

إحرص ألا تنظر

إحرص ألا تلمس

إحرص ألا تتكلم

(١١) انظر : صلاح فضل - شفرات النصّ للقاهرة ١٩٩٠ ص ٤٦/٤٥ .

قف !

وتعلق فى حبل الصمت المبرم

ينبوع القول عميق

لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإبهام

يتسرب فى الرمل ... كلام

لنجده فى هذه الفقرة الثانية وقد انقلب فجأة على وجهه
السياسى ، فهو يخلع الهم الكونى الميتافيزيقى ليرتدى فى
المشهد التمثيلى الثانى لبوس " البلياتشو " وهو يقلد الشرطى ،
أربعة أوامر متوالية بالتحول إلى جماد مختومة بالنداء
العسكرى " قف " تستثمر فى قلبها الحكاية الشعبية المباشرة "
أنا لأسمع ، أنا لأنظر ، أنا لأتكم " وتنظمها فى نسق منسوج
على حافة استعارة غائبة هى " بئر الصمت " ومشنقة حبله ،
ولما كان الكلام هو الحياة بطبيعتها المائية فإن هناك استعارة
متممة تتمدد فى الجزء الأخير من المقطوعة بشكل يتوافق
ويتضاد مع الجزء الأول ، فقرة الكلام لابد أن تتدفق ، ولابد أن
ينبجس الماء من بين الأصابع بكل قداسته مهما طمرته الأوامر
وأضاعته الرمال العطشى . هنا تسخر الطبيعة من البشر
وتكشف مفارقة سلوكهم مثلما يسخر " البلياتشو " من الشرطى

الذى يقلده ويغمز بعينى صورته الرمزية لجمهور القراء . وإِذا
لاحظنا تاريخ نشر هذه القصيدة فى مجلة الآداب فى ٧
/١٩٦٢ ، أى بعد شهور من مأساة تفكك وحدة الجمهورية
العربية تحت مطرقة النظام العسكرى وضغوط القهر السياسى
أدركنا ضرورة القناع وبداهة المفارقة ووظيفة الشعر فى
الانتقام ، لامن تصلب اللغة فحسب ، وإنما من تصلب أبنية
الحياة ذاتها وهى تتعرض لتدمير الحلم وتغريب الإنسان
وحرمانه خصوصاً من ماء الحياة / الكلام .

ولأنك لاتدرى معنى الألفاظ ، فأنت تتناجزنى بالألفاظ

اللفظ حجر

اللفظ منية

فإذا ركبت كلاماً فوق كلام .

من بينهما استولدت كلام

لرايت الدنيا مولوداً بشعاً

وتمنيت الموت

أرجوك ..

الصمت ..

الصمت !

هنا يتخذ الخطاب الشعري وضعاً جديداً محتتماً ، فهو يدور حول ذاته ، تنشق فيه شخصية القناع شطرين ، كما تعود صلاح عبد الصبور في تفسير حركات خطابه بشكل ثنائي أو ثلاثي أحياناً ، لكن أحد الشطرين يناجز الآخر ويصارعه ، يصر على كلام بلامعنى ، والآخر يشرح له بيولوجيا الخلق من الكلمة ، ومايولد فهو تمثيل للدنيا ؛ للكون البشع . هنا تتاكل الكلمات وهي تكاد تسقط في بئر الصمت قبل أن تتفجر في المقطع التالي . وهذه تقنية أثيرة يختبر بها شعر التفعيلة حرية التشكيلية ، فالقول يبنى شكله ودلالاته في اقتصاده وعضويته وحدة محاكاته الجسدية ، يتحول السطر الشعري إلى قطعة منحوتة تعكس معناها بالفراغ المحيط بها وكتلتها . إنها تخلق موقفاً ووضعاً جمالياً يوشك أن يقود إلى الانتحار الشعري بالتلاشى . ليس بوسع هذا المقطع أن يمتد نفسه لأبعد من ذلك ، وإن لأخل بطبيعة هذا التوافق التعبيري الحميم بين بنية الدال والمدلول .

لكن أتاح نموذج المذكرات للنص أن يتراوح في إيقاعه بين القصر والطول ، والسلب والإيجاب ، والرقص والمشى في مشاهده المتنوعة ، جعل من الممكن أن تختلف أوضاعه التعبيرية والتميزية ، وأن يتولد فيه بالرغم من ذلك ، أو بفضل

ذلك ، لون من الاسنجام العميق والتأزر الحقيقى الناجم من
تشئت المواقف والأوضاع اللغوية :

تظل حقيقة فى القلب توجهه وتضمنيه
وأوجفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لانبيغيه
وما نبيغيه لانلقاه

وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفى لمائدتى
فلاتلقى سوى جيفة

تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نحل فى عينيك
تعالى الله ، هذا الكون موبوء ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحويلنا بالموت
تعالى الله ، هذا الكون ، لا يصلحه شيء
فأين الموت ، أين الموت ، أين الموت

تكن الدلالة الشعرية لهذا المقطع فى مخالفته لما قبله وما
بعده ، فهو جزء من بنية لا يستقل بمعنى بونها ؛ إذ رن إيقاعه
فى النظم ثرى ، ومزاجه فكرى معتم ، وصوره " ملقاة فى
طرقات التعبير " ، إنه جملة اعتراضية مباشرة تتخلل حركية

النسق الحيوى المحيط به ، لحظة نجوى مثقلة يتوقف فيها الصوفى عن اللعب الشعرى ، ويستعير اللغة الجاهزة ؛ ينجح قليلاً فى تطعيم مفرداته بلمسة من وهج الكلمات المعيشة عندما " توجع " الحقيقة قلبه ، لكنه إذ " تجف بحار قوله " فهو مدرك لما يحدث لأسلوبه ، حيث يتكىء على " سبعة أبحر " أخرى تنفذ قبل " أن تنفذ كلمات الله " ، لا ينقذها شراع الظن ولا ملاحه من الوقوع فى أسر العبارة القرآنية ، ومفارقة " مانلقاه لانبغيه ومانبغيه لانتلقاه " الكامنة دائماً تحت كل خيبة أمل عريقة فى الكتابة العربية تتداولها الأجيال منذ أن كانت شكوى جأر بها شيخ كاتب من نزق ورعونة شيطان شعره . وصورة المائدة والجيفة عنصر موروث لم ينقل من مجاله . كما أن الصيحات الثلاث التى تلعب فى بداية الأبيات الأخيرة دور ماأسميناه " قافية الاستهلال " وهى جملة " تعالى الله " ليس هناك أشد استهلاكاً منها ولانثرية ، لأنها " مصوكة " لم تزحزح عن مكانها ولم تبعث فيها أية حياة ، كذلك عبارة " هذا الكون لا يصلحه شيء " تنويع خافت على العبارة اللافتة التى طالما نقلها عبد الصبور عن " شيلى " ووصف بها الشاعر بأنه دائماً " تتملكه شهوة إصلاح الكون " لكن بعد نزع الشهوة منها وتركها عارية . بكلمات صريحة ، المقطع غارق فى النثرية بقدر ما هو مشبع

باللغة الجاهزة ، هنا تصوير صيحته الختامية المتمثلة - مثل
دقات المسرح - " أين الموت " خالية من روح الدراما وغير
معبرة عن نزوة شعرية . إنها تحاول البوح بمأزق فكري ، لكنها
لاتصطنع له تقنياً أدواته التعبيرية . لكن عندما نعبّره إلى
المقطع الخامس والأخير من القصيدة يصبح بوسعنا أن
نستشعر فيه ريح المأساة بآثر رجعي ، ندرك أن الشاعر قد
أطفأ شعلة الغنائية وظلل مشهده بلون قاتم كي يمهّدنا للجزء
التالي ، إنه أشبه بتلك اللحظة الثقيلة التي يبدو فيها إيقاع
الدراما على المسرح وكأنه قد تهالك حتى يتململ الجمهور في
مقاعده ، لكنه لا يلبث أن ينتفض عندما يدرك انغماره في اللحظة
الخاطفة للسكون السابق على الحركة فيكتسب بعدها دلالاته ،
ويتضح له أن تصلّب التسمية المباشرة فيما أخذ يصنع مفارقة
حيوية مع ما يلي :

شيخى " بسّام الدين " يقول :

« يا بشمر .. اصبر »

دنيانا أجمل مما تذكر

ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك

لاتبصر إلا الانقراض السوداء »

ونزلنا نحو السوق ، أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركى
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب
عجياً ..

زود الإنسان الكركى فى فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب
كى يفتح عين الإنسان الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى
واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد
قد جاء ليقربطن الإنسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب

لابد أن نقطع المشهد عند هذا القدر من القراءة لنثبت طلاق
هذا النوع من الشعرية للغنائية واعتماده أساساً على المفارقة.
ومن الغريب أنه حافل بال تكرار، لكن دون توليد أية درجة من
الغناء، إذ «إن الأدب عندما يكون فى ذروة الموسيقى - كما فى
الشعر الغنائى، يكون بوجه عام أقل اتصافاً بالمفارقة، وعندما
تكون الصورة «فكرية» أو «أدبية» سواء بالإفصاح عن قول، أو
بإيصال رسالة فإنها عند ذلك تتصف بالمفارقة»^(١٢). وإذا كانت

(١٢) انظر : D.c. Muecke : المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة

المفارقة هي «ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعم مقبول المذاق» كما يقول النقاد، فإن هذا المشهد الذي بناه عبد الصبور «مليح جداً»، ولنشرع في قراءته.

تمسرح القصيدة مواجد الصوفي الدنيوية بإدخال شخصية ثالثة بين القناع والوجه مخالفة لهما في الرؤية ، تتمثل في شيخ آخر هو " بسام الدين " - تركيب لعوب وشفاف ، ليناھض يخفہ ومرح سوداوية بشر ، عندئذ يمسك الوجه بيد القناع كي ينزل معه " السوق " لمشاهدة الناس وهم يعيشون . وهنا تعتمد اللعبة التعبيرية على محورين :

- أحدهما : إعادة صياغة القناع التراثي المستخدم في قصص الحيوان ، مثل كليله ودمنة ، بتكوين مركب بلاغى صريح يجعل أسمعها صفات للإنسان ، بطريقة آلية منتظمة تثير كوامن السخرية في هذا الازدواج . فهو يرفع مستوى مفارقة اللغة كي تصل إلى درجة مفارقة الموقف ، وبذلك يمضى في كشف " حيوانية الإنسان " إلى مدى أبعد مما وصل إليه الشاعر القديم من قبله ، وهو جدّه العظيم ، في قوله :

عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى
وصوت إنسان فكذت أظير .

حيث يظل الإنسان إنساناً والذئب ذئباً ، أما هنا فالعبارة
تخترق نظام اللغة فتجعل الجامد صفة وتكرر الموصوف برتبة
مزججة مع كل صفة .

- لكن الطريف أن هذه الرتبة الثقيلة لاتلبث بتثريتها
الواضحة أن تملأ المشهد بحركة من نوع خاص ؛ إذ توحى
وهى تنقل صراعاً دامياً بشيء آخر مخالف لمقتضيات
الاحتدام، توحى بأننا حيال نوع من " المباريات الرياضية "
العنيفة بين الأجناس العليا للكائنات ، فالمشهد كابوسي ، ولكنه
خفيف الوطأة ، يعرف مشاهدته أنه ليس حقيقياً . هذا النقل
لمستوى التعبير من الواقع إلى ما يشبه الحلم هو الذى يمثل
المحور الثانى المنتج لمفارقة التعبير ، وينجم أساساً من
محاكاة مآدرج عليه " مضيعو المباريات " من وصف حركة
المتصارعين وتكرار أسمائهم دون اختزالها إلى ضمائر .

ياشيخى " بسام الدين "

قل لى .. " أين الإنسان .. الإنسان ؟ "

شيخى " بسام الدين " يقول :

" أصبر ... سيجىء "

سيهل على الدنيا يوماً ركبته "

يا شيخى الطيب !
هل تدرى فى أى الايام تعيش ؟
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
فى الشهر الثالث عشر .
الإنسان الإنسان عبر
من أعوام .
ومضى لم يعرفه بشر .
حفر الحصباء ونام
وتغطى بالالام .

تتجاوز هنا " المستحيل " ذات النهضة الحيوية البالغة
بمواجه القناع وهو يقدم هجاء غير تاريخى للإنسان ، بعد أن
وصف صراع الناس / الحيوانات بما فيه من آلية وتكرار ،
يأتى التعليق ليكون " مأساوياً " حازقاً بفق الزمن واستحالة
توجهه نحو المستقبل ليقوم توازناً لازعاً مع المشهد شبه
الكوميدي السابق ، ومهما حوالت الأمثلة الشعرية هنا أن
تعوض الشجى الغنائى بما تصطنعه من توتر وجودى وتعبيرى
مرح فإن مستويات المفارقة الماثلة فى الشخصيات والعبارات

والصور وشبكاتها المترابكة هي التي تعطى للأسلوب مذاقه
الدرامى المليح . وقد يكون بوسعنا أن نشير هنا موضوعياً إلى
هذه النغمة الإنسانية الحارة التي تجعل من القصيدة ترجمة
فنية لتصوير صلاح عبد الصبور عن الشعر باعتباره " صوت
إنسان يتكلم .. ينقل قدراً من الحقيقة الإنسانية " على حد
تعبيره ، أى تعبير عن حقيقة الإنسان فى الشاعر " وهذا مبعث
قوته ومأساته فى الآن ذاته " غير أن مايلفتنا أكثر فيها من
الوجهة الأسلوبية هو مدى مايتجسد فيها من " تأمل عاطفى "
يلتحم بجماليات التعبير ويتجلى عبر تقنيات تتولى تحويل
الخواص الأسلوبية للدراما إلى أنوات شعرية فعالة كما رأينا
فى تجسيد أضواء المنشور اللغوى وتشعير السرد ومفارقة
الأمثلة ، وإن كان ذلك يفضى بالشعر إلى مأزق تعبيرى حرج،
حيث تقوم البنية القضائية الدرامية بتماسكها المفروق بتهديد
النسبة اللازمة للشعر من الإبهام والتشتت .

اسلوب الشعر الرؤيوى

يحتل هذا الأسلوب الدرجة الرابعة فى منظومة الأساليب التعبيرية فى الشعر العربى طبقاً لسلم الشعرية الذى اقترحناه ، وهو أقربها من حافة التجريد وأبعدها عن الحسّ المباشر ، وسنرى عند تحليل تقنياته التعبيرية كما تتجلى عند أبرز ممثليه البنية الخاصة به ، الناجمة عن تركّب أوضاعه الإيقاعية والنحوية والمشروطة بدرجة كثافته وتشتته .

يتم التمييز لغوياً بين الرؤية والرؤيا على اعتبار أن الأولى من فعل الباصرة فى اليقظة والثانية من فعل التخيل فى الحلم ، والنسبة تحيل عليهما دون تمييز يذكر ، فإذا انتقلنا إلى المصطلح النقدي وجدنا أن الشعرية الرومانسية - خاصة الإنجليزية منذ كولردج - تطلقه على الاستبصار الفنى الذى تقوده الملكات العليا بحيث يفضى إلى الشهود ، ويعبر عن الولع بالغيبات التخيلية . وقد ربطه " فرأى " فى النقد الحديث بفكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا فى المخيلة البشرية وتعبيراتها الأسطورية المتمثلة فى أجناس الأدب الكبرى فى

الغرب منذ القدم . لكن هذا المصطلح سرعان ما اقترن في النقد
البنوي التوليدي - خاصة عند جولدمان - بمفهوم محدد عندما
أصبح " رؤية العالم " بشروطها التوليدية الدقيقة في التعبير
المتبلور عن الضمير الجماعي ، باعتباره محصلة عملية "
التبئير " التي يقوم بها النص الأدبي بفواعله المتداخلة ، وجاءت
الشعرية الألسنية - بامتداداتها الأسلوبية - لتضفي على
مصطلح " الرؤيا " - الذي يتوحد فيه عمل الباصرة في الصور
الحسية المتشكلة لغوياً ، مع فعل المخيلة الحلمى - دلالة
تعبيرية خاصة ، تنزع إلى درجة محدودة من التجريد العقلى ،
وتشير إلى ما يمكن لنا تعريفه بصفة عامة على أنه " تضافر
مجموعة من التقنيات التعبيرية ، المتصلة ببعض المستويات
اللغوية ، خاصة النحوية ، وطرق الترميز الشعرى المعتمد على
القناع والأمثولة الكلية . وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها ،
تضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك فى النص ، بما
يجعل " الرؤيا " هى العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها
التعبيرية والموجه لاستراتيجيتها الدالية " .

وتقتضى غلبة هذا الأسلوب فى الأداء الشعرى عدداً من
اللوازم المنتظمة ، مثل تحطيم أبنية الزمان والمكان خلال
السرد ، وأسطرة العناصر القناعية ، وتوظيف الأبنية الإيقاعية

الظاهرة بشكل غنائى ، ووضوح الامتداد الأيديولوجى المباطن للتجربة الشعورية ، إلى غير ذلك من سبل صناعة الرؤى الكلية التى ستتعرف عليها عند قراءة بعض نصوصها ، مع وضوح معامل بارز يمثل عصبها الدقيق ، وهو تشاكلها مع " الرؤى " الحلمية التى لاتحضر إلا بشرط غيبة الحواس والاستغراق فى النعاس ، ومن ثم فإن الرؤى الشعرية تشترط الابتعاد المتراوح بين الوعى والذهول عن الواقع ، مع اختزان نماذجه ، وصناعة رموز كلية لها من منظور شامل .

وإذا كان البياتى قد برز فى النقد الحديث باعتباره " شاعر الرؤيا " بامتياز ، وأسهم هو بشكل مبكر فى تكوين هذه المقولة ، وإلى جانبه عدد آخر من كبار الشعراء مثل «بلند الحيدرى» «وخليل حاوى» «وسعدى يوسف» وغيرهم ، على اختلاف فى طابع كل منهم ، فإن بوسعنا أن نتساءل : أليس لكل شاعر كبير ، كما أن لكل فنان عظيم ، رؤيته للعالم ، فكيف يتسنى لنا أن نخفى واحداً ، أو جماعة من الشعراء ، ونطلق على إنتاجهم أنه ينتمى إلى " الأسلوب الرؤيوى " ؟ لعل المبرر الواضح لذلك هو توظيف الإجماع النقدى الكاشف للخواص الأسلوبية ، وتوجيهه كى يقصر عن القراءة المضمونية للإبداع ، ويركز على تحديد بؤرة الاستقطاب التى تدمج الأعمال بطابعها .

نموذج العطف ورؤية العالم :

كان محمود أمين العالم ناقداً بصيراً بأصول الشعرية عندما ربط منذ الستينيات بين الرؤيا وأساليب التعبير في شعر البياتي؛ إذ لاحظ أن أغلب قصائد البياتي - حتى ذلك الحين بالطبع - كانت تبدأ بتسجيل بعض المشاهد والعناصر المتناثرة مثل :

- الثلج والعمات والمتسولون
- وأنا وأضواء الحرائق والجنود
- الشمس والحرر الهزيلة والذباب
- وخوار أبقار وبائعة الأساور والطور

وأن هذه المشاهد " ليست مجرد كلمات متراسة ، وإنما هي في السياق تتخلق معاني مجردة ، ورموزاً أكثر شمولاً وإحاطة من مجرد مظاهرها الحسية ، وأعمق تعبيراً عن تجارب إنسانية حية وراء تلك المظاهر .. فالبياتي قد انعكست رحلته في أساليبه التعبيرية ، فاستطاع أن يعبر " بالرؤيا " المرحلة المتقلقة التي تجمع بين المتناثرات في حركتها السريعة لتصوغ منها معالم فلسفته الخاصة "(١). فإذا ترجمنا هذه اللغة الذكية - على

(١) انظر : محمود أمين العالم وآخرون: مأساة الإنسان المعاصر في شعر عبد الوهاب البياتي، القاهرة ١٩٦٦ ص ٤٠.

جزئيتها - إلى مصطلحات النقد المحدث اليوم ، قلنا أن نموذج العطف النحوى بين مجموعة من العناصر الحسية - المتباعدة فى حقولها الدلالية - يقوم بتوليد مستوى تجريدى غائر ، هو القادر على تبرير الوصل فى البنية العميقة للجملة الشعرية . وأن هذا الوصل هو الذى يشف عن رؤية جدلية تحل متناقضات العالم الحسى دون صراع درامى . وكان علينا حينئذ أن نتجاهل الربط بين حركة الجمل الشعرية وحركة البياتى فى التنقل بين العواصم المختلفة ، لعدم التجانس بين الأمرين ، وأن تبرز مايشير إليه الناقد من أن اختيار مجموعة العناصر الحسية التى تتمتع بحيوية كبيرة يخضع من الوجهة الاستبدالية لتقنية ترميز مكثفة ؛ وأن نضيف إلى ذلك ملاحظة فقدان العوالم التى تشير إليها تلك الكلمات خصوصيتها عندما تساق فى نسق واحد مع ما يختلف معها ، فلا يبقى منها سوى الجوهر الذى يؤلف الوحدة الدالة فى البنية الكلية للنص الشعرى ، وعندئذ يصبح النموذج النحوى - وهو هنا العطف - هو المولد التعبيرى للرؤية الشعرية .

لكن خلافتنا مع الناقد الإيديولوجى لا يقف عند هذا الحد ؛ إذ إنه سرعان ما انتقل من هذه البصيرة النافذة إلى لون من العمى عندما شرع يأخذ على الشاعر انتقاله فى الزمان والمكان ،

وتحطيمه لأسوارهما في التعبير لتخليق لون من التجربة الشعرية العامة ؛ إذ يرى في ذلك ابتعاداً عن الواقع الحي ومشكلاته المباشرة ، والتجرد من لحمه ودمه ، الأمر الذي يجعل نصه " قابلاً للترجمة " ، إلى أى لغة أخرى ، وكأن هذا عيب شعري فادح يجب تلافيه ومع دقة هذه الملاحظات ، فإن مايعنينا إبرازه الآن هو أن تلك الخواص التعبيرية ذاتها كانت لازمة لتشكيل الرؤيا الشعرية ، ولم يكن بوسع البياتي أن يحيد عنها ، لأن جدلية الفكر الشعري لديه ، ونهجه في التصوير والترميز ، من خلال الأبنية التركيبية ، عن الثابت وراء المتحول ، والجوهر خلف الأعراض المتباعدة ، هو الذي يشكل الملمح الأسلوبى المولد لهذا الطابع الرؤيوى ، ولايسع الشاعر أن يتخلى عنه منها أهاب به النقاد أن يترك التجريد ويمعن في التجسيد إثارة لقوة النشال بالملكات . والأخطر من ذلك أن طريقة النقد الأيديولوجى فى تعزيز افتراضاته المسبقة كانت - ولا تزال - تقتطع من النص بعض شذراته ، لتفسرها على التوافق مع المنظومة الفكرية الشارحة ، فإذا عاودنا قراءة النصوص فى وحداتها التامة على ضوء نظريات الشعرية الأكسنية وعلم النص ، تجلت الدلالات العديدة المنبثقة من بنية النص الشاملة ، بشكل يخالف جذرياً التفسيرات السابقة .

فالأبيات السالفة ، التي اقتطع بعضها من قصيدة " سوق
القرية " مثلاً ، تقيم تعالفاً حميماً بين مجموعتين من العبارات ؛
إحدهما تتمثل في عدد من الأسماء المرسلة ، المبتدأ بها في
جمل إسمية ناقصة ، لم يكتمل معظمها بالخبر ، والأخرى
مجموعة من الأقوال السردية ، التي تمثل ماثورات تقليدية ،
تكرس عبثية الأمر الواقع في الحياة ، والاستكانة السلبية لها .
إذ تمضى على النحو التالي :

الشمس والحر الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم

يتداول الأيدي ، وفلاح يحدق في الفراغ :

" في مطلع العام الجديد

يداي تمتلئان حتماً بالنقود

وسأشتري هذا " الحذاء "

وصياح ديك فرّ من قفص ، وقديس صغير

" ماحك جلدك مثل ظفرك "

و " الطريق إلى الجحيم

من جنة الفريوس أقرب " والذباب

والحاصدون المتعبون

"زرعوا ولم تاكل"

ونزرع صاغرين فياكلون"

والعائنون من المدينة : يالها وحشاً ضريع :

صرعاه موتانا وأجساد النساء

والحالمون الطيبون"

واللافت للنظر أن النموذج التصويرى هنا يعتمد على إبراز " المكان " وما يتعلق به من أشياء وكائنات متشيئة . ومعنى هذا أننا لسنا بحيال استعارات رامزة ، بل أمام لون من " المجاز المرسل " فى مجموعة الدوال الكنائية المتناثرة ، إذ لو اقتصر معناها على مدلولها اللغوى المعتاد لاستعصت على الانتظام فى نسق معقول قابل للفهم مع جاراتها . فليس هناك جامع مشترك بين الشمس والحرر الهزيلة والذباب سوى العلاقة المكانية ، ولا بين الأبقار وبائعة الأساور ، أو البنادق والمحراث والنار فيما سيأتى ، سوى أنها عناصر توضع مجازياً فى علاقة مع السوق الذى يتشكل منها ، فيرتضى المتلقى العجول معانيها الحسية القريبة ويحيلها على مدلولاتها المباشرة ، لكنه لا يلبث أن يستشعر ضرورة العثور على خيط دلالى ، يبرز الوصل بينها ، وقد يكتفى بأنها جميعاً توجد " هناك " ، فيصبح السوق هو

مناط الصورة ، لكنه إن جدّ في البحث عما يوحد بينها خارج إطار المكان فلا بد أن يذهب بعيداً في التجريد التماساً لعمق الرمز الجامع بينها ، ولابد أن يصطدم بقدر من لامعقولية بعض التراكيب ، مثل " وحذاء جندي قديم " ، يتداول الأيدي " فالحذاء هو الفاعل المتحرك بين الأيدي المتشيئة . وهنا تتجلى بعض معالم الحداثة في نص البياتي . فشذرات المجاز المرسل الجزئية ، كانت ترد - على ندرتها - في الشعر القديم وهي سابقة التجهيز في العبارة اللغوية المعتادة . لا يكاد الشعر يبتدع منها نموذجاً لم تصنعه اللغة من قبل . أما أن تقوم شبكة العلاقات البلاغية في النص بأكمله بتكوين الأرضية اللازمة لتأويل الرموز . والمتجاوزة لفكرة المكان ، حتى يمكن أن نعثر على جامع معقول وراء التشظى الظاهري في النص ، فإن هذا يجعلنا نعد إلى ما يطلق عليه في النقد الحديث " وحدة المزاج " الضرورية لتفسير العناصر الرمزية التي يوظفها الشعر الحداثي ، هذه الوحدة هي التي تتولد في داخل النص وتحكم علاقة عناصره ، فالرمز الشعري - كما يقول بعض النقاد - " يعني أولاً ذاته بالعلاقة مع القصيدة ، وإنه فائض إدراك لوحدة القصيدة هو عبر وحدة المزاج ، المزاج بكونه طوراً من أطوار الانفعال ، والانفعال باعتباره الكلمة الموجهة إلى اختبار

اللذة أو تأمل الجمال . وبما أن الحالات المزاجية لاتنوم طويلاً ، فإن الأدب المعتمد على الرموز فى جوهره مبتقطٌ ، والقصائد المطولة إنما تتصل أجزاؤها باستعمال بنيات نحوية هى الأكثر ملاعة للكتابة الوصفية منها للشعر . (مثل بنية العطف) الصور الشعرية لاتقرر شيئاً ولاتشير إلى شىء ، بل هى تشير إلى بعضها البعض ، وبذلك توحى أو تستحضر المزاج الذى يشيع فى القصيدة^(٢) .

فإذا مضينا فى قراءة القصيدة تأكد لنا هذا التعالق المتوتر بين نمطين من العبارات الناقصة والمكتملة ، مما لا يكون بنية تعبر عن التحول كما ذهب إلى ذلك العالم ، وإنما تعبر بالأحرى عن الأشياء والكلمات ، بين الأسماء والماثورات . فالمجموعة الأولى تنثر مفردات الحياة فى سوق القرية بما يعتمل فيها من تنوع وتناقض ، ولكن المجموعة الثانية تكشف عن العبارات الماثورة والاستكانة الكامنة فى عمق هذا المجتمع والمعطلة لديناميته . من هنا بوسعنا أن نعتبر المجموعة الأولى فى جملتها عناصر معلقة إسنادياً لم يتم الإخبار عنها فى حينها ، فى الوقت الذى تمثّل فيه المجموعة الثانية خبراً كلياً شاملاً

(٢) انظر : نورثروب فراى . تشريح النقد . ترجمة محيى الدين صبحى طرابلس ليبيا ١٩٩١ ص ١١٩ .

ومفيداً لشروطها الأساسية . وتصبح الدلالة الناجمة عن هذا
الازدواج مرتبطة بتجمّد سوق القرية فى الزمن وهو يعجّ بالحركة
فى الظاهر ، أى البنية الكلية للقصيدة تشف عن استعصاء
التحول بفعل طغيان الكلمات الماثورة !

وخوار أبقار ، وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدبّ قبرتى العريضة ياسدوم
لن يصلح العطار ماقد أفسده الدهر الفشوم ،
وبنادق سود ومحراث ونار
تخبو وحداد يراد جفنه الدامى النعاس
" أبدأ على أشكالها تقع الطيور
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا والدموع "
والشمس فى كبد السماء
وبائعات الكرم يجمعن السلال :
" عينا حبيبي كوكبان
وصدره ورد الربيع "
والسوق يقفزوا الحوانيت الصغيرة والذباب
يصطاده الأطفال ، والأفق البعيد
وتثاوب الأكواخ فى غاب النخيل .

هذا الأفق البعيد الذى تستشرفه القصيدة عند مقطعها يفتح نافذة دلالية تخترق على مستوى آخر البنية التى كانت تبدو مغلقة للقصيدة ، وهذا الأفق ذاته الذى يتغنى به فى مطلع قصيدة " أباريق مهشمة " التى تعطى للديوان عنوانه :

الله ، والأفق المنور ، والعبيد

يتحسسون قيودهم :

" شيد مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع

بمادون النجوم

وليضرم الحب العنيف

فى قلبك النيران والفرح العميق "

والبائعون نسورهم يتضورون

جوعاً ، وأشباه الرجال

عور العيون

فى مفرق الطرق الجديدة حائرون

إنها التقنية التعبيرية ذاتها المسيطرة على هذه المرحلة فى شعره ، والمعتمدة على المزاجية بين نموذج المعطوفات المنقطعة والجمال المقوسة لإنتاج الدلالة الكلية للنص . ونلاحظ أن البياتى قد بدأ منذ تلك المرحلة المبكرة فى صناعة رموزه

الخاصة ، وتكوين عائلاته اللغوية . فالأباريق التى يعلن
تهشميها إنما هى أباريق الشعر ، سبق له أن حددها فى ديوانه
الأول "ملائكة وشياطين" حيث يقول فى قصيدة " المخطوبة " :

فتعودين قطرة من عبير

فى أباريق شاعر مجنون

كما أن النسور الواردة هنا فى عبارة " والبائعون نسورهم "
تعنى فى قاموس البياتى الذى أخذ يتشكل فى دولاب مجازى
متماسك " الضمير " يدل على ذلك قوله فى قصيدة " عشاق فى
المنفى " من المجموعة ذاتها :

والتافهون يساومون على رفات

نسر صغير

- سماء بائعة الضمير -

ومع أن هذه التواردات الشارحة لاتقطع بتوحد المدلول فى
السياقات المختلفة إذ تظل الدوال محتفظة بمرونتها وقدرتها
على المفاجأة المدهشة والغموض المقصود فإن هذا التكثيف
المبكر للصوز والرموز الخاصة يسبهم فى نسج الشبكة الرؤيوية
التي يمتاز بها هذا الشعر ، فالغموض ناجم عن التجريد وهما
لازمان لتخليق الرؤية . ومن ثم فإن بوسعنا أن نلاحظ بالنسبة
للنموذج النحوى الذى نتبعه فى هذه الفقرة أن " عطف غير

المتجانسات " يفضى بسهولة إلى الإبهام ، ولترقب ذلك فى المقطع التالى من القصيدة ذاتها :

" لايد للخفاش "

من ليل ، وإن طلع الصباح
والشاة تنسى وجه راعيها العجوز
وعلى أبيه الابن ، والخبز المبلل بالدموع
طعم الرّما د له ، وعين من زجاج
فى رأس قزم تنكر الضوء الطليق "

إن غيبة العلاقات المباشرة بين هذه المتعاطفات ، وتحريك التركيب النحوى عبر التقديم والتأخير ، تزيد صعوبة استخلاص المعنى من الوحدات الجزئية ذاتها . بحيث تبدو فى بعض الأحيان عبثية ، مثل " على أبيه الابن " . الأمر الذى يجعل هذا النموذج النحوى حاملاً مباشراً لخاصية أساسية فى الحداثة الشعرية وهى صعوبة الفهم ، تلك الخاصية التى التفت إليها منذ الستينيات أيضاً الدكتور شكرى عياد فى قوله :

" والحق أن شعر البياتى يثير أكثر من أى شاعر معاصر آخر مشكلة " الفهم " فى الشعر ، ففى البياتى عرق سيرىالى يجعل الصور التى يتدفق بها متنافرة الأجزاء فى بعض الأحيان ،

يصعب الاهتداء إلى ما ترمز إليه ، وكأن الشاعر أخرجها من
نثار الشعور بلاضابط " . إلى هنا والوصف النقدي للظاهرة
صحيح ، لكنه عندما يبدأ في المراهنة على إخفاق واستحالة
هذا النزوح يفقد طابعه النقدي ويصادر على حركة الشعرية
العربية بقوله : " وعندى أن الوضوح سمة من سمات الشعر
العربي . لن تبارحه ، وأن " الفهم " هو الشرط اللازم للتفوق ،
وأن التجريد إن أمكن في غير الأدب من الفنون فهو في الفن
القولى مستحيل ^(٣) . وينسى الناقد أن تاريخ الشعر العربي
منذ أبى تمام قد عانى من مشكلة الفهم هذه ، وأن الرهان على
المستقبل كثيراً ما ينتهى إلى الخسارة .

ويبدو أن الامتداد الأيديولوجى المباطن للتجربة الشعرية
عند البياتى والذى يفضى إلى درجة عالية من تماسك المنظور
كان يتطلب من جانب آخر انخفاضاً واضحاً في درجة النحوية
عبر تكاثر حالات الانحراف الشعرى ؛ إذ لو اتسق نظام
العبارات دون فجوات نحوية وبلاغية والتأم نسيجها دون قفزات
لبلغت درجة مفرطة من التماسك المبتذل أضعف قدرتها على
توليد الرؤيا . وسوف نلاحظ فيما بعد أن هذا التشتت البارز في
تركيب الجمل كان يتم تعويضه أيضاً عبر تناسق إيقاعى

(٣) انظر : شكرى عياد وآخرون، نفس المصدر السابق فى هامش ١ ص ١٨٣ .

غنائى، وهذا يعود إلى ظاهرة ملموسة فى الفكر الشعرى
الرؤيوى ، وهى طبيعة الجدلية .

هذه الخاصية الجدلية تفسر لنا أيضاً مشكلة الزمن فى هذا
الأسلوب ، فهو يعتمد كما أَلْمَحْنَا إلى كسر نموذج الزمن
التارىخى المعروف ليلقى بتجربته فى محيط الزمن الشعرى
الأسطورى . وزمن الشعر - كما يقول «أوكتابيويث» ، الناقد
الشاعر المكسيكى الكبير ، " ليس هو زمن الثورة ، المقيد
بالعقل الناقد ، المستقبل للخطط الخيالية ، إنه الزمن السابق
للزمن ، الذى يعود إلى الظهور فى نظرة طفل ، ذلك الزمن الذى
يختلف جذرياً عن التأريخ " (٤) .

والبياتى نفسه كثيراً ما يعبر عن ذلك بتلقائية عجيبة ، فهو
يقول مثلاً ضمن حوار نشر له منذ عهد قريب : " فى الليلة
الماضية كنت أتحدث إلى شخصية الفارابى ، وقد التقطت من
خلال حديثى معه بعض العبارات والجمل ، وعندما وضعتها على
الورق أحسست أن هناك بوناً شاسعاً بين تلك الكلمات والجمل
وبين الحوار الضوئى الذى جرى بيننا " . كان البياتى لا يزال فى
مدريد عام ١٩٩٠ وهو يدلى بهذا الحديث عن تجربة كتابته التى
لم تتم ، وما يعيننا من دلالاتها الآن هو أنه من فرط تعوده على

(٤) انظر : وايد غائب صالح: عبد الوهاب البياتى من باب الشيخ إلى قرطبة.
ترجمة وكتابة. بيروت ١٩٩٢ ص ١١١.

الصيغ المازجية أصبحت تمثل لديه حقيقة واقعة ، فهو يتحدث مع العصور المختلفة ورموزها الكبرى مثلما يجيد الحديث الودى الحميم مع مجالسيه وسمّاره ، ويعقد حواراً ضوئياً عبر المجموعات الشمسية فى المكان ، والقرون الخالية من الزمان ؛ بحيث يقوم فى لمحة خاطفة بتثبيت عقارب التاريخ وتسّم ذروته لمنادمة المعلم الثانى ، الفارابى . هذه هى إحدى آليات الرؤية البارزة كى تكون شعرية تجريدية ؛ صناعة نسق جديد ومتفرد فى علاقات الزمن والمكان ، ومراقبة دينامية العبارة وهى تكشف عما هو جوهرى فى هذه اللقيا ، عما يتجاوز الحس المادى ، ولابد حينئذ أن يكون شيئاً ميتافيزيقياً مجرداً تتم التكنية عنه هنا بالضوء ، ولاننسى أن النور كان دائماً الرمز القدسى لما لايمكن شهوده وهو يستغرق محيط الرؤيا . والبياتى لا يتركنا نستنتج ذلك باجتهادنا ، بل يعبر عنه صراحة قائلاً : " إن الشعر فى رؤيتى يتخطى الآماد والأزمان ؛ بحيث أن العلوم الحديثة والأجهزة الإليكترونية وسفن الفضاء لاتستطيع الوصول إلى الكواكب التى يصل إليها الشعر " .

ولاشك لدينا أن هذا الكسر المنظم لنمطى الزمان والمكان ، وهما من أهم مقولات العقل فى الفهم واحتواء الواقع ، يكمن خلف كثير من حالات الإبهام والغموض فى الأحداث والعبارات الماثلة فى شعر البياتى . وهناك بعض البحوث القليلة المعمقة عن أبنية الزمن فيه على الصعيد اللغوى المباشر ، وهى تشير

فى جملةأها إلى أن الأحداث عنده " موضوعة دائماً فى كل الأزمنة فوق قلق التغير . فالحاضر ببدا الماضى وبتجاوز نفسه نحو المستقبل ، والمستقبل يظلل الماضى ويسحبه إلى الخلف ، والماضى يخلق وقائعه فيخلق الإلحاح فى الخروج"^(٥) . ومعنى هذا أن منطق نموذج الزمن لديه جدلى فى جوهره ، يتجاوز فواصل التاريخ ويخلق فوق مستواه . وهو ليس دائرياً مثل تعاقب الفصول ، كما يوحى بذلك التحليل الأسطورى لشعره ، ولولبياً متصاعداً فى حلقات غير تامة كما تذهب بعض البحوث ، ولكنه ببساطة مطلق وتجريدى ، هذا الإطلاق من شروط وسمات تكوين الرؤيا فى الآن ذاته .

وبهذا النهج المتمثل فى تحطيم أبنية المقولات العقلية بمفاهيمها المتجذرة فى تأسيس موقف الإنسان فى الواقع المادى يطمح الشعر الرؤيوى إلى تحقيق نوع من الثورة المتعاقبة ، وهى تعادل ثورة المخلوقات الدنيوية وتفارقها ، إذ تحاول أن تقبض على الأدبية فى لحظة ، وتذيبها فى لمحة خاطفة .

وإذا كان تماسك التصورات الفلسفية يقتضى دائماً استبعاد التناقض ووحددة المنظور ، فإن تماسك النص الشعرى - على

(٥) انظر : خليل سليمان كلفت ، «الزمن فى الذى يأتى ولا يأتى» ضمن كتاب النموذج الثورى فى شعر عبد الوهاب البياتى، مجموعة من المؤلفين، بغداد ١٩٧٢ ص ٥٢ .

العكس من ذلك - يتطلب فيما يبدو تعايش المعانى المتعددة داخله بنوع من الإنسجام ، حتى ولو كانت جذورها متناقضة ؛ أى يتطلب نسبة ملموسة من التثبّت ، إذ أن المعانى الشعرية تنطرح حينئذ على عدة مستويات دلالية متزامنة ؛ بحيث تبدو وكأن القصيدة لاتعمد إلى التلبّس بمنظور واحد ، بل تبني ثراعا التعبيرى اعتماداً على عرض هذه المنظورات المتفاوتة وتجاوزها فى الآن ذاته . وميزة الشعر الرؤيوى فى هذا الخصوص أنه قادر على خلق طبقة عليا من الدلالة الرمزية ذات نسبة محددة من التماسك ، تضاهى التماسك الأيديولوجى وتخرقه لتكشف أحاديثه وقصوره ؛ بحيث تقدم عالماً بديلاً عنه ، متعدد الإشارات والتأويلات .

وقد يكون من الشائق أن نسوق نموذجاً آخر لنفس هذه الظاهرة الكلية التعبيرية .، وهى عطف غير التعاطف ، عندما تشفّ عن التباين بين الأنساق الأيديولوجية والشعرية ، وتجعل بعض النقاد يتطوعون لتفسيرات تحاول تجاوز هذا التباين ، دون أن ينتبهوا إلى أنهم بذلك يقسرون الشعر على المنطق الصورى، ولايتابعون منطق النص ذاته وهذا النموذج من قصيدة " الموت فى الظهيرة " التى تتحدث عن مصرع الزعيم الوطنى الجزائرى " العربى بن مهيدي " فى زنزانته فى السجن على يد الفرنسيين حيث يقول :

قمر أسود فى نافذة السجن وليل

وحمامات وقرآن وطفل

أخضر العينين يتلو

سورة النصر ، وفل

من حقول النور ، من أفق جديد

قطفته يد قديس شهيد

يد قديس ثائر

ولדתه فى ليالى بعثها شمس الجزائر

فمنظومة الالوان الرامزة تأتلف من بياض الحمامات وخضرة
عين الطفل ونصاعة الفل من حقول النور ، وهى تتسق - على
الصعيد الشعري - مع سواد القمر وحلقة الليل ، لكنها غير
متجانسة من منظور الثورة الجزائرية التى تتغنى بشمس
التحرير ونور المستقبل . غير أن الصورة الشعرية تصبح
مسرقة فى سطحياتها وزيفها لو طابقت المنظور الأيدولوجى ،
فهى لا تتفجر أساساً إلا بفضل صراع أول صدمة لونية فى
القصيدة " قمر أسود " - وهو يختلف عن المحاق - وتأتى
بعدها كلمة «ليل» لتخفف من حدتها مع أنها تشاكلها ؛ إذ تقيم
توازناً معها وتؤذن بانبلاج النهار . ويظل بوسع النقاد أن
يجتهدوا فى تأويل مرموز هذا القمر الأسود ، فيطيب لبعضهم
أن يفترض إشارته للخيانة حتى يعيد الاتساق الفكرى للمنظومة

اللونية ، ويطيب لبعضهم الآخر أن يعتبره إشارة لموت الثوار الذى تنبثق منه الحياة حيث يطلع نور الشمس من قلب الليل ، أو إشارة للحظة اليأس العدمي فى انخفاضة وجودية تعترى البطل ، لكن تظل الخاصية الجوهرية لبنية الصورة الشعرية الرؤيوية هنا أنها تصبح كذلك بفضل تراكيبيها وتعقدتها وتناقض عناصرها الظاهرة ، إذ تعتمد حينئذ إلى خلق طبقة عليا من الدلالة الرمزية؛ ذات الصبغة الجدلية ، تخترق أحادية المنظور الأيدولوجى ، وتثبت بديلا عنه عالماً متعدد الإشارات ، هو بذاته العالم المرئى فى هذا النوع من الشعر .

القصيدة وصورة الكائن :

عندما نتحدث اليوم عن الصور الشعرية ، خاصة إن كانت رؤيوية (فإن الأمر يختلف معرفياً وجمالياً عما كان عليه الفكر النقدي قبل هذه المرحلة المعاصرة ، وذلك يعود فى تقديرى إلى جملة أسباب من أهمها أمران :

أولهما : أن الحياة الإنسانية قد شهدت فى هذه الفترة أكبر انفجار فى الصور البصرية ، إذ لم تعد قاصرة على تلك الأشكال الثابتة من الرسوم اليدوية والآلية ، ولاتلك المشاهد المعتادة فى الحياة ذاتها . وإنما دخلت صناعة الصور مرحلة جعلت طابع الحضارة المحدث^ة ينصب^ة فى مجمله على كثافة توظيف الصور فى شئون الحياة العامة والخاصة ، الأمر الذى

أدى إلى إعادة تكييف أساسى لحساسيتنا الجمالية ؛ بحيث لم نعد مجرد متلقين سلبيين لمئات الآلاف من الصور اليومية ، وإنما منتجين لها أيضاً ، نعرف كيف ندرجها فى منظومات دلالية ، كيف نقرأها ونتشرب جمالياتها ونحركها ونشترك فى تشكيلها بدورنا . أى أن الصورة المصنوعة بغير أدوات اللغة تكاثرت وتكثفت ، وهيمنت على المخيلة البشرية ، وهذا يجعل الحديث اليوم عن "لصور الشعرية " أكثر مجازية من أى وقت مضى ، فما تنتجه اللغة ليس سوى رموز تصويرية مجردة فى الواقع .

ثانياً : أخذت تتراكم لدينا - بالتوازي مع ذلك - معرفة علمية وفسيولوجية دقيقة بوظائف الدماغ وكيفية إبصار العين والترجمات التى تقوم بها شبكة النظر ودور المخ فى آلية الإبصار طبقاً لقوانين الانعكاس الشرطى ، وعلاقة ذلك بالوظائف اللغوية . وتبين من ذلك التماثل الواضح بين طريقة تداخل المعطيات الحسية فى تكوين الصور المتخيلة فى الذهن وتشكيل البؤرة المستقطبة والحواف المحيطة بها ، وبين طريقة تكوين الصور اللغوية الموظفة لأكثر من حاسة فى الآن ذاته ، وتقوم بدورها بالتركيز على نقطة استقطاب تنتشر حولها الدوائر الحافة . أى أن عمليات التكوين التخيلى عبر اللغة تكتسب فاعليتها كلما كانت أكثر اتساقاً مع نُظْم التشكيل البصرى

المشروط للمعطيات الحسية . وكذلك تمدنا دراسات علم نفس المعرفة الآن بمعلومات متجددة عن أبنية الذاكرة وآليات توظيفها ، بمايسهم فى شرح وتفسير أنساق الصور الفنية عموماً والشعرية على وجه الخصوص ، على أسس علمية وجمالية متنامية .

ويتَّصل بهذا المجال تعاظم إدراك دور اللغة فى تكوين الرسالة البصرية وتشفيرها ، فقد تبين مثلاً أن العالم البصرى ليس غريباً ، وأن العلاقة بينهما لايمكن أن تتمثل فى مجرد " النسخ " التام والذليل لأيهما تجاه الآخر ، ومع ذلك فإن إحدى وظائف اللغة الأساسية تتمثل فى تسمية الوحدات التى يقطعها النشر، والعون على اقتطاعها . وأن إحدى وظائف النظر تتمثل فى تأسيس التشكيلات الدلالية للغة واستلهاهما أيضاً . وهنا نصل إلى نقطة التماس بين الإدراك الحسى واللغة التى شغلت العلماء والمفكرين من الداخل أيضاً ، وفى طبيعتها البصرية ذاتها ؛ إذ إنها تصبح قابلة للفهم بفضل أبنيتها اللغوية ، فإذا أضفنا إلى ذلك الرصيد الأنثربولوجى للمخيلة البشرية كنا أكثر استعداداً لفهم طبيعة التداخل والتفاعل بين النظر والخيال والشعر .

ومايهما الآن فى هذا السياق إنما هو محاولة استكشاف كيفية تكوين الصور فى مراحلها المختلفة ، على أساس أن

الصور الذهنية تمثل لحظة فى عملية التجريد العقلى ، ويمضى الهيكل المتتابع لتلك الحلقات على الشكل التالى :

حس ← إدراك ← صورة مدركة ← صورة مستثارة ← صورة متخيلة ← فكر مجرد

وفى هذا الهيكل فإن اللغة كمثير شرطى معقد ومعمم تعمل منذ اللحظة التى يلتقى فيها الإدراك تسميته ، فإذا مضينا فى الاتجاه العكسى فإننا نجد أن الفكر المجرد يحرك جميع حلقات السلسلة نحو الإدراك الحسى ؛ إذ يصل إلى مستوى المتخيلة والمستثارة اعتماداً على مركز نشط مهيمن يتصل عادة بالمعامل البصرى . من هنا فإن كل تعبير مجرد ينبثق من مثيرات لغوية يمكن أن يقترب من التجربة الحسية باستثارة عدد لانهاية له من شذرات البيانات الحسية ، وبهذا فإن التفكير الذى كان يتغذى من تلك البيانات الحسية يعود بدوره للتأثير على التجارب الحسية الجديدة ، بمنحها وحدة شاملة تجعلها ذات دلالة^(٦). ويصبح التفكير أكثر تجريداً كلما خالف القوانين الشرطية لطريقة اللغة فى تنظيم المعطيات الحسية .

وقد خطت الشعرية الأكسنية خطوات هامة فى تحليل الصور عندما تجاوزت بشكل قاطع مرحلة النظر إلى الوحدات المجازية الجزئية بحثاً عن الأنساق التى تقدم تصورات كلية

(٦) انظر: Thenon, Jorge,: La imagen y el lenguaje. Bue-

ذات طابع تجريدى متزايد ، وعندما التقت مع بحوث علم النص فى اعتبار القصيدة فى جملتها هى الوحدات التصويرية الشعرية وأبنيها . فإذا عدنا إلى الشعر الرؤيوى وجدنا أنه إلى جانب صورة " المكان " التى قام العطف بدور بارز فى تكوين رؤاها أخذت تنهض أشكال أخرى للقصائد تعتمد على مايمكن أن نطلق عليه "صورة الكائن"، وهى تتمثل فى تقديم نموذج ، إنسانى غالباً ، وإن كان يتخذ أبعاداً ميتافيزيقية واضحة ؛ يمتد بظله على النص بأكمله ، ويحدد حركته ومداه ، الأمر الذى كان يتلاءم مع هذا التوازى المتوتر بين الأبنية الإيديولوجية والشعرية ، فتماسك الدلالة المفترضة هو الذى يضمن انتشاره تحت مفهوم " البطل " إيجابياً كان أم مترواحاً بطريقة وجودية ، على أن يتقاسم البطولة معه فى النص الشعرى موقع الراوى المناوىء له فى كثير من الأحيان عبر حركة الرموز والإشارات المضادة .

ولعل قصيدة "الرجل الذى كان يغنى "من" أشعار فى المنفى" أن تمثل نموذجاً بليغاً لهذا النمط التصويرى الذى ظل أثيراً فى شعر البياتى بعد ذلك ، وبوسعنا أن نلاحظ مبدئياً طغيان المد الإيقاعى الغنائى على بقية مستوياتها بمايوجه نوع استجابة المتلقى وطريقة الإثارة العاطفية فيها :

على أبواب "طهران" رأينا

رأيناه

يفنئى .

عمر الخيام ، يا أخت . ظنناه

على جبهته جرح عميق ، فاغرفاه

يفنئى ، أحمر العينين .

كالفجر ، بيميناه

رغيف

مصحف

قنبلة ، كانت بيميناه

يفنئى ، عمر الخيام ، يا أخت

حقول الزيت والله

يفنئى طفله المصلوب فى مزرعة الشاه

تثبت الرؤيا فى هذا المقطع كما ألمحنا من الموسيقى
ابتداءً، فالمشهد البصرى الذى ينطلق من المكان المحدد "على
أبواب طهران" سرعان ما يفسح المجال لإلحاح فعل الرؤية الذى
ينصبُّ على الغناء المرجع بدوره . لكن المرئى ينسف استقرار
المكان عندما يوغل ، ظنا فى البداية ، ثم يقيناً بعد ذلك فى بطن
الزمان ؛ يستخرج منه كنزه الفارسى المطمور ، " خيامه الجريح
". وسوف تتعدد كثيراً مرات لقاء البياتى بالخيام وعائشته حتى
يصبح أسطوره المفضلة ، لكن هذا المشهد فيما يبدو كان

اللقاء الأول لهما . وقد جعله أحمر العينين فى إشارة مزدوجة
للسهاد الموصول المؤرق المخبور من جانب ، ولوردة الثورة
الحمراء من جانب آخر ، ثم وضع فى يمينه ثلاثة أشياء تمثل
أيقونات الثورة عند البياتى : "رغيف" مصحف ، قنبلة "
وسنعرض للعلاقة المتوترة بينها ، ثم جعله يغنى لحقول الزيت ؛
أحضره إلى زمن مصدق وتأميمه المحبط للنفط الإيرانى الذى
كان قريب العهد منه ، وأطلق صوته بالغناء لطفله المصلوب على
عتبة شاه إيزان قبل أن تسلك الثورة الخمينية جلده ، ثم أخذ
يرصده وهو يعاود الموت فى حياته الأبدية الأسطورية :

وكان الموت أواه

على مقربة ، على أطراف دنياه

وناداه وناداه

صياح الديك ، اختاه :

وخلفناه فى الساحة ، لاتطرف عيناه

- "وداعاً"

قالها ، واختفت فى فمه الآه

- "وداعاً" لك يا طهران

يا صاحبة الجاه

وداعاً لك يا بيتى

وداعاً لك أماه "

وبدت طليقة واختنقت في فمه الآه .

على أبواب طهران رأيناه

يفغنى الشمس في الليل

يفغنى الموت والله

على جبهته جرح عميق ، فاغرقاه .

وإذا كانت صورة الكائن تتطلب توظيف البعد السردى فى النص، حيث يتعين على الشاعر أن يقوم بتحريكه فى الزمان حتى لا يستحيل إلى شىء استاتيكي جامد ، وذلك بعرض عدد من حالاته المتعاقبة عبر أحداث واضحة ، فإن السرد هنا يتخذ طابعاً شعرياً بفضل الإشباع الإيقاعى الذى يتكئ على البنية العروضية البارزة بعنصرها من وزن وقافية من ناحية ، وعلى عمليات الترجيع الصوتى المتمثل فى تكرار الوحدات المعجمية والأشكال النحوية وبعض الفقرات التامة من ناحية أخرى ، بحيث أضحت القطعة مفعمة بالتماثل والتوازي والتكرار . لكن الذى يتفاعل فى نسيجها على مستوى أعماق إنما هو بنية جدلية تجمع بين الأضداد من منظور موحد يتسم بقدر من القسر ؛ فالجمع بين الغناء والجرح ، بين المصحف والقنبلة ، بين الله وحقول الزيت فى الوحدة الأولى من النص، ثم انحلال ذلك إلى مستحيل هو " يفغنى الشمس فى الليل " والجمع بين الغناء للموت والله فى الوحدة الأخيرة من النص ، كل ذلك يفجر دلالة

ثورية للنموذج التصويرى على المستوى الشعرى لا الأيديولوجى
فحسب . وتلعب صيغة الجمع التى ينطق بها " الرواة " ،
ومايتخللها من خطاب الآخر للأنثى " أختاه " بطريقة الندبة
والاستغاثة دوراً مميزاً فى إضفاء روح الجماعة على هذه الرؤيا
الغنائية ، التى تتم عبر صورة كلية شاملة لكائن يخترق قوانين
الزمان ، وإن كان لايزال يخضع لمقولة المكان ، الأمر الذى
يجعله يرقى درجة واحدة فى سلم التجريد .

غير أن اللافت للنظر فى النص إنما هو توتر من نوع آخر ،
إذ بينما نجده مشبعاً بعناصر إيقاعية طاغية تطير به إلى آفاق
عريضة ، تنخفض فيه درجة النحوية نتيجة لتعاطف
مالإيتعاطف من ناحية ، وصعوبة الدلالة الناجمة عن عدد من
الانحرافات التركيبية من ناحية أخرى ، وحتى بعض الصور
الجزئية التى تتخلله لاتمضى وفقاً للنسق التصويرى المألوف ،
فعندنا نجد وصف الكائن بأنه " أحمر العينين " فلايخطر
ببالنا - اعتماداً على مخزون المخيلة الشعرية العربية - تشبيهه
بالفجر ، مع إمكانية وجود الجامع الحسى فى تلاعب الأضواء
وقت انبثاقه ، إذ لايصبح اللون حينئذ هو مناط التشبيه ، وإنما
هو استهلال الحياة النوارانية . كما أن نداء " صياح الديك
الذى يقترب عادة بهذا الفجر يظل مبهماً فى بنية النص الذى
يشف فى جملة عن قدر كبير من التراكب المولد للتعقيد ، وعلينا

أن ننتظر اكتمال الجهاز الرمزي في شعرية البياتي حتى ندرك إحالاته التعبيرية ونتبين أن " صياح الديك " معادل للثورة.

ونستطيع أن نكتشف أهمية التلازم بين ارتفاع درجة الإيقاع وانخفاض درجة النحوية بإيهام التركيب عندما نربطهما معاً بشكل وظيفي بعملية توليد الرؤيا ، إذ إنه بإمء ننا - كما يقول فيلسوف الحدث الفنى بيرجسون - " عن طريق بعض ترتيبات الإيقاع والقافية والسجع أن نهدهد خيالنا ، ثم نرده كما كان ، بأرجحة منتظمة ، وبالتالي إعداداه إلى أن يتلقى بخضوع الرؤية الموحى بها " (٧) . وسنرى أن أشد نصوصه إيغالاً فى تشكيل رؤيته الشعرية أكثرها احتفالاً بالأشكال الإيقاعية ، ويكفى أن نتذكر فى هذا الصدد ديوانه الفريد " الذى يأتى ولا يأتى " حيث يقدم لنا أعمق رؤاه لأسطورة الحياة على وجه التحديد ولرمز نيسابور الثورى وتحولات عائشة كى نتأكد من فاعلية هذا التلازم ومدى علاقته بزيادة مستوى التكثيف الرمزي فى الشعر. هكذا بدأ يتضخم ما أسماه شكرى عياد " العرق السيريالى " فى شعر الرؤيا عند البياتي ، عن طريق توجه استراتيجى التعبير إلى الداخل ، بحيث يبدو أن النص لم يعد يمد بصره إلى معطيات الحس الخارجى ، بل يغيب فى حلمه الخاص كى يراه . وإذا كانت صورة هذا الخيام الفاجر فاه هى التى تحتل ذاكرة (٧) انظر: هنرى بيرجسون، الضحك، الترجمة: على مقلد، بيروت ١٩٨٧ ص ٤٤.

الشعر عن الشرق فإن بوسعنا أن نبحث عن صورة موازية للغرب ، فنجدّه ينظم مثلاً بعد قليل " ١٥ قصيدة من فيينا " ويعتمد فيها إلى إجراء عنيف ، يحاول أن يمسح من ذاكرة القارئ كل صور الحب والموسيقى الرومانتيكية التي أشاعها المغنون والأدباء عن " ليالى الأناشيد فى فيينا " ، ليقدم لنا رؤية سوداية تثير واقعاً مخالفاً ومضاداً ، يتم فيه تمثيل كائن يختزل قارة بأكملها ، هى أوروبا العجوز المنهكة ، وهو كائن متلف بالضباب السيرىالى الأوربى ذاته ، وهذه هى مفارقة الحداثة العربية فى صميم ألياتها ، إذ يقول :

زنايق سود على الضفاف

تدوسها الخراف

تلك هى الحقيقة المرّة ،

يامقطوعة الأتداء

تمتلك العريق قد حطمه الخراف .

فلهجة الهجاء المباشر والقذف الأيدلوجى هى التى تصنع الفضاء الرمزي للصور الشعرية وتفرقها فى مائها اللامعقول . فكل مظاهر الجمال الأوربى تتحل فى وجدانه إلى " زنايق سود " وإذا أخذنا فى اعتبارنا " الجهاز الترميزى " المميز للبياتى الذى يجعل الزنايق معادلاً للشعر أدركنا أن عتمة الشعر الأوربى - على كثرة ماأضاء له - هى التى تصبغ انطباعه

الجوهري عن منابت الفن الأوروبي عندما تحجبه اللحظة
الأيدولوجية عن عينيه ، وعندئذ يستحيل البشر في هذه المدينة
الموسقة الفاتنة إلى قطع من " الخراف " يدوس الفن ، يلجأ
إلى تأكيد ذلك بطريقة تقريرية غير شعرية ؛ هذه هي الحقيقة
كما تتجلى فيداخله لحظة سيطرة الهاجس الأيديولوجي
المهوس على وجدانه . وتبرز له القارة العجوز وقد أصبحت "
مقطوعة الأثداء " ، لا يذهب بنا الإعجاب بعيداً بقدرة مخيلة
البياتي على اقتناص تلك الصورة الفذة، فهي في الواقع تنتمي
حرفياً إلى " لوركا " - أحد أبناء هذه القارة النوابع - لم يأنف
البياتي من اغتصابها ليضمها إلى مقتنياته وهي من رموز هذا
العالم البرجوازي الذي يهجوّه . لكنه يقوم بعملية تعويض شعري
، فبقدر مايندس في عباراته من صيغ منحرفة عن نسق الجملة
الشعرية العربية يحرص على تغطيته بالقافية المجتلبة ، فالتمثال
الذي صار عريقاً لايمكن أن يكون الخراف ، وهو صانعه ، هو
الذي يحطمه بالتحديد ، لكن كلمة خراف تستدعي لتقييم تعادلاً
صوتياً مع الخراف، ومعنى ذلك أن الشاعر يصرف نفسه قسراً
عن الافتتان بهذا الفن الأوربي فيعمد لاشعورياً إلى تحطيم
صورته ، ويصبح هو الخراف الثاني الذي يهشم صنعه الأول .

فلتدفعني

رجالك الجوف

إلى الصلاة ،
فالأموات
قد دفنوا أمواتهم
وانطلقوا بغاة
يروعون الطير في أعشاشها
ويطلقون النار
عليك يا عاهرة قد فاتها القطار

ويبدو أن صورة " إليوت " عن الرجال الجوف قد أصبحت
هى الأخرى من مكونات المحصول التخيلى الملازم لتعبيرات
البياتى للدلالة على الإنسان المعادى له ، سواء كان شرقياً أم
غربياً ، وسوف نلتقى بها مرات عديدة فيما بعد ، لكن سمعة "
إليوت " المسيحية قد جعلت شاعرنا يهيب بهؤلاء الرجال أن
يندفعوا للصلاة ؛ فأصبحت الصلاة لديه جنائزية طقوسية
فحسب ، ومن ثم فهى تتوالد فى هذه الصورة الممزقة "
فالأموات / قد دفنوا أمواتهم / وانطلقوا بغاة " لكنها أيضاً
صورة متناقضة على المستوى الفكرى ، فهؤلاء الغربيون
العنوانيون كيف يطلقون النار على أهم القارة العجوز ، أو
العاهرة التى فاتها القطار ؟ هل هو طقس الانتحار الرمضى
الذى ينبغى أن تمارسه الحضارة الغربية فى وعى الشاعر
عندما تسيطر عليه لحظة الأدلجة ؟ أولم يكن يدرك حينئذ أن

مايدين به من عقيدة السلام وكلمات " لينين " الخضراء هو بعض ثمار هذه الحضارة ذاتها وهى تجدد شبابها وحيويتها فى أبرز لحظاتها التاريخية ؟

على أية حال ، نتيح لنا قراءة هذه القصيدة اليوم أن نقيس المسافة الفاصلة بين رؤيا الأمل عند البياتي ، ومايعتمل فى نصوصه الأحداث من رؤيا مغايرة تماماً لها ، كما نتيح لنا فرصة اكتشاف كيفية تولد الرؤيا من معطف اليقين الأيديولوجي الفادح ، واتسامها فى كثير من الأحيان بعمى " النظر إلى الداخل " عند تكوين معطياتها التصويرية ؛ إذ لابد للشاعر أن ينفث فى روعنا عندها أنه صاحب رسالة يفسر بها الظواهر ويعطى للأشياء معناها الحقيقى ، فيسقط من حسابه أنساق المعطيات الخارجية ويلغى دلالاتها ، لينثر أمامنا حزمة من العناصر الوهمية ذات الصبغة الإنفعالية الحادة . فسواد الزنابق - أى انعدام الفن - وتحطم التماثيل العريقة وتجويف الإنسان وعهر الحضارة برمتها عناصر لامصدر لها فى حقيقة الأمر سوى عقيدة الشاعر الأيديولوجية . أما أجهزته الشعرية الترميزية فإنها تستعير هذه العناصر التعبيرية ذاتها من حصار التجربة الفنية التى يعلن موتها ولايجد سواها لأداء مقاصده .

وأحسب أن هذه المفارقة ذاتها تكمن خلف موقف الإنسان العربى عموماً تجاه هذا الآخر الشيطاني القابع على الضفة

العليا من البحر المتوسط ، فهو عدونا ونقيضنا المرير الذى نستتيعر أقنعتة لنحطمه بها رمزياً ، لكن اتخاذ هذا الموقف رهين بسيطرة نبرة أيديولوجية مباطنة للتجربة الشعورية ، سواء كانت هذه النبرة أممية كما كان الحال فى تلك المرحلة من شعر البياتى أم أصولية كما رأينا فى أدبياتنا القريبة . ويظل الأمر المثير للدهشة هو الإلحاح على تبرير الذات وإدانة الآخر فى كلتا الحالتين .

فإذا عدنا إلى قصيدة البياتى وجدنا أن التقنية التصويرية المتجسدة فيها لا تقتصر على تقديم " كائن " مهما كانت أبعاده أسطورية عريضة ؛ بل يتسع منظورها ليشمل فى نظرة خاطفة تاريخ البشرية عندما تستيقظ شعوب بأكملها من الموت وتتحول إلى البغى وتطلق النار على العاهرة العجوز ، لكن كلمة النار تبحث عن مقابل إيقاعى بارز لا بد أن يتمثل فى وصف ملحق بالمفعول به ، وحينئذ لايسعف الشاعر سوى مخزونه من عبارات العنوسة والكنائيات العامية ، فتأتى " قد فاتها القطار " لتحقيق هذا التقابل الإيقاعى القريب ، لكنها تصيب عصب القصيدة فى مقتل بابتذالها وضعف حدثها الدلالية والشعرية .

أسطورة الرؤيا :

اعتماداً على التمييز الذى أقامه بعض علماء الشعرية بين

الشجن الرومانسى المثالى ، المتولد مما لم يوجد بعد ، والمتباعد عن روح المتلقى بشكل يجعله يسقط فى الفراغ ، وبين الغنائية الحقيقة المتواصلة ، القدرة على رؤية الأشياء والعالم المحيط بها ، عن طريق التعبير عن وقع الحياة التى نعرفها على نفس الإنسان ، اعتماداً على هذا الفارق الهام . قلنا فى بحث سابق عن شعر البياتى ، إنه " على خلاف غيره من متطرفى الحداثة العربية ، يعبر عن أصفى درجات الغنائية التى تتلبس بالآخرين ، وبروح الكون ، فى توافق هارمونى عارم ، لكنه ليس شجنياً ذاتياً يعيش فى المطلق ويتوهم المثال ويقع فى الفراغ . فقوى الشر والقبح تترصده ، وهو شديد الوعي بها فى تجسدها الواقعية على المستويات السياسية والاجتماعية والفنية » (٨) .

وفى تحليلنا لحركية الضمائر فى إحدى مجموعاته الشعرية الأخيرة «مملكة السنبلة» تحدثنا عن فاعلية تقنية تعبيرية أثيرة لدى البياتى ، تتمثل فى بعثه الواعى لعوالم شعرية أخرى من التراث العربى والعالمى ، البعيد والقريب ، ووضع رموزها كقناع له بعد تأويلها كما يشتهى . وهو عندئذ لا يستعير صوته بل يعيرها رؤيته عندما يجذبها الى دنياه عبر عملية أسلوبية هى ترائى - أو تبادل - الضمائر بين «أنا» و«هو» . فالقناع الذى

(٨) انظر : صلاح فضل - ~~شعراء النص~~ - القاهرة ١٩٩٠ ص ١٧ .

أتقن البياتى توظيفه يختلف من هذه الوجهة عن قناع عبد الصبور الدرامى مثلاً ، حيث ينشأ هناك حوار بين أطراف متقابلة ، الأمر الذى يجعله يعتمد على المفارقة الحادة والتوتر اللغوى . أما قناع البياتى فهو «رؤيوى» فى صميمه ، تصبح الشخصية المغايرة فيه مثل الشاشة البيضاء التى يعرض عليها المتحدث صوته وصورته . فهى مجرد سطح حساس لا يقط لضوئه الذى ينبعث دائماً من منظور الشاعر المعاصر . من هنا فإن هذا القناع سرعان ما يستحيل إلى رمز ، ويقوم بوظيفة الشفرة التى يشكلها الناطق ويبحثها دلالاته دون احتدام أو توتر ، الأمر الذى يجعلها تتمتع بتماسك منطقى وشعرى فى غالب الأحيان ، يؤسس لرؤية وحيدة مهيمنة على النص ومتجلية فيه .

وقد عمد بعض النقاد للكشف عن خصائص الرؤيا فى شعر البياتى إلى التوسع فى تطبيق مفاهيم النماذج البدئية ، وعلاقتها بالأجناس الأدبية ، كما ترد فى نظرية «فراى» عن التحليل الأسطورى للأدب الغربية كلها فى كتابه «تشرىح النقد» ، حيث يتناول الحقب الخمس للأدب الغربية فى ضوء تحليله لنظريات القصة وأنواعها الأربعة : الرومانس والمأساة والكوميديا والهجاء . فينقل الناقد العربى هذا التصور الشامل لجميع العصور واللغات الأوروبية كى يتمثل فى أشعار البياتى الغنائية ، ويبدل جهداً تحليلياً وتأويلياً كبيراً ليستقيم له هذا

المنهج ويفسر به قصائد البياتى، حتى يحسب أنه قد عثر على جميع الأنواع فى ديوان واحد له مثلاً ، إذ يرى أن «سفر الفقر والثورة يتضمن النماذج الأربعة ومقابلاتها الطبيعية» فالحلاج يمثل التراجيديا الفاجعة، فهو الخريف ، والمهرج يعرض إحساسه بتخلخل العالم وفوضاه ، وبالتالي فهو موضوع السخرية والهزاء ، أى أنه الشتاء . أما الشاعر الذى يخرج منتصراً واثقاً من ولادة مجتمع جديد فيمثل الربيع . وأخيراً فإن المعرى بأطواره المتعاقبة «يمثل الرومانس أى الصيف»^(٩).

ومعنى هذا أن شعر البياتى يختزل الرؤى الكونية كلها ، ويجمع خلاصة الأجناس الأدبية العالمية من ملاحم ومسرحيات وروايات وأشعار غنائية فى قصائده . وهذا فرض بعيد عن أية دقة منهجية أو علمية ، فضلاً عن أن يكون كما يزعم صاحبه «أول مرة يتم فيها استخراج نموذج منبثق حصراً من الحياة والحضارة العربية، وبوسائل نقدية محضة». فهذه النماذج التى استخرجها «فراى» من الفكر الأدبى الغربى يمكن لها أن تكون عالمية، لكنها إن التمسست فى الأدب العربى وجب أن يشمل ذلك جميع عصوره وتجلياته من شعر ونثر وملاحم شعبية وإبداعات ميثولوجية وروائية. أما أن تتمثل كلها لدى شاعر غنائى معاصر

(٩) انظر : محيى الدين صبحى ، الرؤيا فى شعر البياتى ، بغداد ١٩٨٨

على طريقة «كل الصيد فى جوف الفرا» فهذا تبسيط يخل بالنظرية وتطبيق متعسف لمقولاتها ، مهما بذل فيه من جهد تحليلى ونقدى. ويبدو أن الناقد المترجم قد خلط بين أمرين : أحدهما : هو الطابع الجمعى الذى تتسم به بالفعل نصوص البياتى، فهى مفعمة بالتداخلات الثقافية والميثولوجية، حتى تبدو القصيدة الواحدة أحيانا وكأنها صورة لبرج بابل، تتجاوز فيها اللغات والإشارات بكثافة واضحة.

والثانى : ويتمثل فى لون من التجانس الخفى، والتماسك الضرورى فى منظور الشاعر، وهذا مما يعد فى حقيقة الأمر رؤية واحدة تتجلى بمستويات عديدة فى مراحل المختلفة ، وتتميز بقدر كبير من التبلور والنصاعة.

بل إن هذا الطابع الأخير هو الغالب على أسلوب البياتى فى الشعر ، وهو الذى أتاح للنقاد منذ البداية التحدث عن سماته «الرؤيوية». وقد أغرى بعض الباحثين من الاتجاه المضاد بالإسراف على أنفسهم فى دعوى أن البياتى محدود فى معجمه ومحصور فى أنواته ، فحاولوا دراسة لغته دون التسلح بمعطيات المناهج الأسلوبية ، وانتهى بعضهم الى اختزال تجربته الفنية فى خمسة محاور متداخلة ومرتبكة، هى : - النور والظلمة ، والليل والنهار ، والحياة والموت ، والماضى والمستقبل ، والنوم واليقظة ، ليخلص من ذلك إلى أنه «لم يؤلف

سوى قصيدة واحدة منذ بداية الشعر فى ديوانه ملائكة وشياطين»^(١٠). وقد اعتمد صاحب هذا الرأى على محاولة ساذجة لتتبع تكرار المفردات فى شعر البياتى ، دون معرفة منهجية بأصول هذا التتبع ، وكيفية إقامة الأبنية الدلالية المتعلقة فيه ، واستخلاص النتائج العلمية منه ، ودون أدنى وعى بنظريات الشعرية وطرق استصفاء الأساليب منها . ولو صح مثل هذا التصور لأمكن أن نرد الشعور العربى كله ، بل والعالمى أيضا ، الى تلك العناصر ذاتها ، لنقول فى النهاية إن ثمة قصيدة شعرية عليا واحدة لا تكف البشرية عن التغنى بها فى جميع العصور واللغات .

ولا يسعنا إزاء هذا التباين الشديد فى نتائج بعض البحوث النقدية العربية إثر مجافاتها لشروط المنهج العلمى بإجراءاته فى التحليل المضمونى والأسلوبى للشعر سوى أن نمضى فى قراءة النصوص ذاتها ، نلتمس فيها الخواص المميزة لهذا الأسلوب الرؤيوى وتقنياته التعبيرية .

وقد رأينا أن القصيدة عند البياتى تكشف عن مهارة التعبير الجدلى عما لا يبين ببسر وسهولة . وذلك عبر تلاشى الحدود بين فواصل التاريخ ومعالم المكان ، وحلول الشعر فى الكون تمثيلا لروحة الدائب ، حتى يصبح فعل خلق لواقع رؤيوى لا يلبث أن

(١٠) انظر : مدنى صالح ، هذا هو البياتى ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٢٨ / ١٨٠ .

يحل محلّ الواقع العاجز المؤوف. وقد تقلصت في أسلوب البياتى تدريجياً وسيلة الاعتماد على «عطف غير المتعاطف» كبنية نحوية مهيمنة، وما صاحبها من سيطرة صورة المكان لتحل محلّها صورة الكائن والكيونة ذاتها بشكل متداخل، يحتاج من يتصدى لتأويله أن يكون خبيراً بآلياته الرمزية التى تتشكل وتتنامى فى مجموعات المتواليّة، لكنه لا يخلو كل مرة من مفاجآت مذهشة تثير قارئه الذى ألف معجمه وتعود على عالمه، فهذا هو سحر العبارة الذى يتخلّق فى كل حركة يجتمع فيها حرفان فاكثّر، ويستولد منهما شعر الإيقاع والوقع، بين الصوت والدلالة، بين الموسيقى والكون.

والواقع أن بإمكاننا التوقف عند عدد هائل من تلك القصائد التى تصلح نماذج لهذه النقلة الكبرى فى أسلوب البياتى، الذى ظل مع ذلك محتفظاً منمياً لطابعه الرؤيوى الحميم، مع تعدد منابع هذه الرؤيا وتكاثر آلياتها التعبيرية. قصائد توظّف بشكل ناجح عدداً كبيراً من الأساطير والأقنعة الشرقية والغربية، القديمة والمحدثّة. لكن هناك قصيدة لم تكد تلفت أحداً من نقادة الكثيرين، قد نصب فيها نفسه «شاعر الرؤيا» قبل أن يلهجوا بهذه الصفة بزمان طويل، وهى متضمنة فى ديوانه «كتاب البحر» الذى صدر عام ١٩٧٣، حيث يوالى فيها صنع أسطوره الشخصية، ويضع فيها نوب روجه ومعراج شعره متخذاً لها

عنوان «الأميرة والفجرى». وليس الفجرى هنا كما قد يتبادر إلى ذهن قراء الشَّعر العالمى الحديث امتدادا لشخصية «الجيتانو» EL gitano التى تمارى معها «لوركا» وكلفته حياته، شخصيَّه المتمرد العرقى الثائر الذى يعيش نقض الحضارة من هامشها، ونقدها من داخلها. ولكنه كائن آخر من صنع البياتى سوف نتابعه فى تشكَّلاته الفعلية وأشواقه الكونية. وهى تتألف من ثمانية مقاطع متفاوتة ومرقمة، تبدأ بالتدوير، وتمعن فى تجريب الإيقاعات الغنائية العديدة، يستلهمها فى المقطع الأوَّل بقوله:

«أدخل فى عينيك -تخرجين من فمى- على جببىك
الناصع أستيقظ -فى دمى تنامين على سرير أطار
صحارى التترا الحمراء- مجنوناً أنا ديك بكل صرخات
العالم الوحشية واللغات، كلَّ وجع العاشق فى قاع جحيم
المدن- العاشق والوالى والشهيد- فى دمى تنامين- أنا
أدخل فى عينيك- أهوى ميتاً فوق سرير النار- أستلقى
على صدرك فى الحلم- تنامين على الأهداب- مجنوناً
أنا ديك- على صدرك أستلقى -على صياح ديك الفجر
فى مملكة الله وفى مملكة السَّحرو فى أصقاعها أو اصل
الرَّحيل».

هذه جملة شعرية طويلة تتألف من خمسة عشرة جملة نحوية منفصلة، تعتمد كلها على صيغ المضارعة الحالية، حيث تسند منها تسعة أفعال إلى المتكلم، وأربعة للمخاطبة، واثنتين ملحقتين. لكن الملاحظة السريعة لها تشير إلى أنها لا تبني حركة سرديّة في الزمن ولا تكون حدثاً متصلاً. ومع أننا ننتبين بقرينة العنوان أن الناطق هو الفجرى، وإنه المذكر، وأن المخاطبة هي الأميرة، فليس بوسعنا - للوهلة الأولى - أن نتفادى التشتت الشديد الناجم عن انخفاض درجة النحوية في كل وحدة على حدة، حتى لتكاد تستعصى على الفهم القريب، وتتقضى ضرورة التويل المجازى، فدخوله في عينيها، وخروجها من فمه والعبارات التي تليها، تتطلب فواعل غير الفجرى والأميرة بمعناهما الحرفي. مما يجعل من اللازم للقراءة افتراض معدلات أخرى تستقيم بها الدلالة وتتماسك. فلنجرب بديلاً آخر: هل يظل الفجرى هو الناطق، على أن يكون شاعراً، وهذا طبيعي، ملائم للموقف، وتكون الأميرة هي القصيدة؟

لنعد حينئذ إلى قراءة النص لنلاحظ أنه يمضى متسقاً مع هذا الفرض إلى نهاية الفقرة دون صعوبات، فجنون الإبداع هو الذى ينهش قلب الشاعر، فإذا استلقى على صدر القصيدة - تعود المرأة للترانى مع القصيدة دائماً - لم يوقظه من سباته ديك الفجر، لنعمل جهاز التشفير فى شعر البياتى لنقرأ الديك

على الرمز للثورة فى مملكة الله والفن.
فى المقطع الثانى تتوالى وتتكثف الإشارات إلى هذا المدلول
التأويلى دون تبدد:

مهاجر يموت
حبنى على أسوار هذا اللهب الكامن فى عينيك
فى صمتك، فى صوتك، فى جبينك
المنقطع المسحور

لو لم نكن قد طرحنا الفرض التأويلى السابق عن الأميرة لما
كان بوسعنا أن نحل التناقض الآن فى هذا المقطع، إذ لو ظلت
المحبوبة الأنثى هى المخاطبة لما كان هناك معنى لأن يموت
حبه على أسوار لهبها. إذ يموت العشق حينئذ من شدة العشق،
وهذه إحالة منطقية ليس هناك ما ينقذها شعريا من رمز أو
تصوير، سوى أن ن فك المخاطبة لتؤمى لشيء آخر، وعندها يقدم
المهاجر حبه قرباناً على معبد الشعر المسحور كما يفعل دائماً
كبار المبدعين. وإذا كان بوسعنا أن نستدعى لتعزيز هذا
المدلول الرمزي جهاز البياتى التعبيرى الذى طالما قرن النار
بالكلمات وتحدث عن الشعر باعتباره «لهبا» مقدسا يضرع
للسماء حتى لا تخبو جنوته من كف سارق النار الميثولوجى فإن
شبكة الإشارات الرمزية والأسطورية سرعان ما تلتئم حينئذ
لتقوم بتجاوز حالة الإبهام والارتباك التى عن المقطع السابق.

فاقتصاد هذا المقطع فى التعبير، ودقته فى إقامة التوازيات الدلالية والإيقاعية بين الأسوار والعينين، والصمت والصوت، والجبين الممتقع بالموسيقى والمضخم بسحر الفن، كل ذلك يعيد تنظيم الإشارات فى برج بابل، ويمنح الرؤية بؤرة ارتكاز تنصب فيها قبل أن تنمو فى حركة جديدة عبر المقطع الثالث:

حبي، أغنية كتبت لها ساحة فوق

معايد عشتار

فى الفجر الإنسان الأول قبل الثالث من آذار

بعد الطوفان وقبل النفى إلى الصحراء

يلتفت الناطق هنا ليسجل تاريخ حبه الذى كان يموت/ يولد (لاحظ الجدلية الكامنة فيهما دائما فى تعبيرات البياتى) على أسوار لهبها، حيث يتماهى الحب مع الأغنية المسحورة، وحيث تبرز بعض معالم كونه الميثولوجى، إذ نقش على معايد عشتار/ فينوس، آلهة الخصب والجمال منذ فجر الإنسان الأول فى وادى الرافدين. تحديد المكان هنا ناجم عن محاولة تعيين أرض منابعه العليا، أما الزمان فهو غنائى ورمزى، يستخدم له كلمات مثل قبل وبعد التى توهم بالتحديد وتقيس آلاف السنين، لكبه يحسب الأعوام بأذاراها إذ هو يتحدث عن عشتار وفصول الربيع المرتبطة بحركتها وإيقاعها. ويشير إلى الطوفان والنفى، وهى مراحل رامية لمعراج روحه الشعرية وجالاتها الصوفية

المخالفة لتاريخ البشر. وإذا كان آذار يقوم بترجيع عشتار
موسيقيا فإنه يضرب بذلك فى قلب أسطورة التجدد المرقوم،
ويفترع الزمان والمكان لتتولد الرؤيا. ولا يزيدنا هذا علما
بالإشكالية التمثيلية الأولى عن ماهية الأميرة والفجرى، بل يسهم
فى تغليفها بطبقة من الضباب. أما الصحراء التى وقعت له فى
نهاية المقطع فهى التى تحدد بداية الجزء الرابع:

من صحراء التتر الخمراء

من باريس إلى صنعاء

كانت عربيات الفجر السعداء

تمضى حاملة مولاتى وأنا خلف العربات

عطشى يقتلنى، جوعى، فأضم غزالة

شمس الواحات

وأضم العالم فى كلمات.

هنا يستقيم النموذج السردى للحكاية، ويعتدل النسق
الإشارى للرموز الشعرية، مع عودة العرق الغنائى المصفى
للنص. فالأبيات موزعة فى تقفيتهما بشكل ثلاثى: حمراء/
صنعاء/ سعداء، مقابل: عربات/ واحات/ كلمات. والصحراء
المنفية تتلون بحمرة التتر الجديد، والمكان يخترق العصور
عندما يجمع بين باريس وصنعاء. وعربات الفجر الرّحلّ هى التى
تحمل الأميرة وصاحبنا يلهث وراءها يقتله الجوع والعطش،

عندئذ تبرز أمامه صورة «غزالة شمس الواحات» التي انطلقت في شعره من قبل بحمولاتها الصوفية والرمزية باعتبارها من تجليات المحبوب لاشتقاقها من الغزل ولأنها وحش يآلف القفز «كما جاء عند ابن العربي الذي استمد منه الشاعر عناصر تشفيره وهو ينظم مواجهه الروحية إيقاعيه في حضور حبيبته «عين الشمس» لكن «ضم» الغزالة لا يعادل في النهاية سوى «ضم العالم في كلمات» أى كتابة الشعر. هنا تكتسب رحلة الإبداع المضنية دلالتها وتشف عن مقابلاتها. لكن تعديل الرموز قد جعل الأميرة تمتلئ «عربيات الفجر» وتتداخل مع عوالمهم، فهل خرجت القصيدة بدورها على قوانين الحضارة وأصبحت مثل شاعرها غجرية بعد أن كانت بابلية؟ وهل وصف السعادة الذى لحق بالعربيات يعنى الرضى بالمنجز الجمالى للشعر؟

«مجنونا، كنت أنادى باسمك: كل الأسماء
كل المعبودات وكل زهور الغابات وكل الربّات
كل نساء العالم فى كتب التاريخ وفى اللوحات
كل حبيبات الشعراء.
مجنونا، كنت أنادى الله».

يستوقفنا فى هذا المقطع الخامس أمران: أحدهما التعبير بصيغة الماضى «كنت» عن حالة الذروة فى صحوة الإبداع وصبوته. لقد كتب الشاعر شيئاً من القصيدة، وأصبح بوسعه أن

ينتقل إلى الإخبار عن مخاضها، أن يصف ابتهالات وضراعاتها بعد أن قطع شوطاً منها، لكن لا ينبغي أن نسرف الفعل إلى الماضي، فالكينونة الخلاقة حضور دائم أيضاً.

أما الأمر الثانى فهو سلسلة الإضافات المتتالية المشبعة المكونة كلها من نموذج «كل+ جمع تأنيث» فى إلحاح طقسى يبلغ درجة اللوثة التعبيرية للكشف عن الوجه الفنى، لا يستثنى من هذا النموذج سوى طرفين هما: الأسماء/ الله. أما الطرف الأول فيظل مؤنثاً على سبيل البدل، إذ تنحلُّ جميع الأسماء فى المتتاليات التى تعقبها وهى مؤنثة. أما الطرف الثانى وهو لفظ الجلالة «الله» فيبدو أن العادة الحلولية الصوفية هى التى تجعله ذروة كل شئ ومنتهاه، بحيث يتصاعد التعبير مكتسباً به أعلى درجات الضراعة.

والآن: هل هناك دلالة خاصة لتأنيث المضاف إليه فى هذا النسق الطويل؟ يبدو أن بعض البحوث النفسية تشير إلى أن «ولادة» الشعر تدغم الحس الأنثوى بعملية الإبداع، وإن كانت صيغة التأنيث هى المثلى لغوياً للجميع بين المعشوقة - الموصوفة فى الظاهر - والقصيدة الابتهاالية، المقصودة فى الواقع. وعلى أية حال، فإن هناك فى دولاب البياتى التعبيرى اسماً جامعاً يقف خلف كل التجليات لم تصرح به القصيدة هنا وإن كادت تشير إليه بخفاء، إنه «عائشة» التى أصبح بها

الشاعر «مجنون عائشة» وهى جوهر العشق والشعر معاً. وسوف نختزل قراءة المقطع السادس، لأنه النظير الدورى للأول، لم يكد يدخل عليه تعديلات دالة، اللهم إلا فى بدئه بكلمة «أعود» - فقد تم بعد ذروة الخلق الشعرى والشهود، وتغييره الدال لترتيب بعض المفردات والعناصر، لكنه يظل فى جملة مهممة مسحورة مدورة، تنحو إلى متابعة التشكيل الأسطورى لرحلة الإبداع، ونحن نتعجل الوصول إلى المقطع السابع الذى يتضمن «الإعلان الشعرى» لهذا الأسلوب:

حبى أكبر منى

من هذا العالم

فالعشاق الفقراء

نصبونى ملكاً للرؤيا

وإماماً للغربة والمنفى

يعود النص إلى الاقتصاد والتركيز والغنائية المصفاة، وهو يلخص عالم «الصوفى الثورى» وإن كنا قد خلصنا إلى تهاوى الحب والشعر فإنه الوحيد الذى يسره أن يعلن تفوقه عليه وعلى العالم أجمع. وعديدة هى الإشارات الثقافية لتنصيب الملوك والأئمة، وقد مارسها البياتى فى طقوس نزع المضغة السوداء من قلبه فى نصوص أخرى، لكن صناعته الأسطورية الرؤيوية تأخذ منطقها هنا فى سياق خاص، فقد نُصب ملكاً للفجر بعد

إدراكه للأميرة الساحرة، مملكته هي «الرؤيا» - وهي السنبلة كما
سيطلق عليها في ديوان لاحق - وجُعِلَ إماماً لكل ما جسده في
ضمير الشعر العربي المعاصر، خاصة غربة الروح والجسد.
عندئذ يأتى المقطع الثامن والأخير ليمثل أوجز تعليق على ما
حدث، لكنه لا يفعل سوى أن يكون «صدى» يردد ما تراءى من
قبل ويعيد أهم لحظات الوجد والابتهاال:
باسمك مجنوناً، كنت أنادى الله.

ماذا يضيف هذا البيت الصدى حتى يفرد له النص مقطعاً
شعرياً مرقماً بكامله؟ إنه يحفر الطابع الأساسى لكل خلق
أسطورى والسمة المميزة له، سمة التقديس. وبدون هذه القداسة
تصبح الأسطورة خرافة، والرؤيا كابوساً ثقيلاً، لكنها قداسة
الإنسان الذى لا يزال ينادى ويبتهل بجنون ملثات حتى يستحضر
أعلى رموزه وهو يعانق العالم فى بيت من الشعر.

قليلة هي الإحالات الميثولوجية والإشارات الثقافية التى
وظفها الشاعر فى هذه القصيدة «الإعلان»، مهما كانت كلماتها
مشحونة بطاقة رمزية تعبيرية اكتسبها على مدار دواوينه
المتراكبة، لكننا رأينا عبرها كيفية صناعة الأسطورة الشخصية،
خاصة وهى تتولد من أنساق تعبيرية تسعى إلى تجسيد «رؤيا»
كونية، تقوم بتمثيل فعل الإبداع وتسمية رحلته المعراجية.

الرأى مرثية:

فإذا عبرنا المرحلة الأخيرة فى شعر البياتى، وتوقفنا عند آخر إنتاجه، وجدنا أنه لا يزال كعهدنا به يغور عميقاً فى تجربته الرؤيوية، ويكتب قصيدة «الكائن» بخواصها النحوية والأسلوبية. ففى نصه الأخير المنشور فى نهاية عام ١٩٩٣ بعنوان «الرأى» يلعب التراوح المكانى بين العنوان واسم الشاعر المقترن به دور الإشارة الأولى فى تحديد الناطق الشعرى. فصيغة اسم الفاعل التى يزد بها العنوان تشاكل فى بنيتها اللغوية صفة «القائل» التى نقرأ بها الاسم، تساندها فى ذلك أدبيات وفيرة عن الشاعر الذى «يرى ما لا يراه الآخرون» بحيث يكون مشروع نبى وبقية شياطين. ومع أن صيغة الفاعل هذه «الرأى» لا تخرج على قواعد التكوين الصرفى المألوف والمسموع، إذ جاءت فى الشعر القديم «فما راء كمن سمعا» لكنها تبدو جديدة هنا، ويبدو أن موقع العنوان يبرزها ويحيلها إلى «رؤيا» الشعراء، ويجعلها إحدى السمات الدالة فى شعر البياتى، ولو استصفيينا محصلة الأفعال المستقطبة لديوانه بأجمعه لوجدنا فعل «رأى» يمثل مركز الثقل وبؤرة الجذب فيه، امتداداً للأسطورة التى صاغها وأنجزها. ومن ثم فإن اختيار اسم الفاعل منها عنواناً لهذه القصيدة يشير إلى تحديد مقصود لاستراتيجية القراءة إذ يتوجه الفهم نحو هذا المعنى، فيقدم النص ذاته باعتباره رؤية، فاعلها

الشاعر، ويتعين علينا أن نقوم بتكوين مفعولها. وحينئذ يتضح لنا أنه لابد من تسمية «المهرج الكبير» - على حد طريقة الشاعر نفسه في تقديم مفاعليه - فالقصيدة تشكل «كائناً» مرثياً يغطي مساحتها كاملة، بحيث لا تكاد تترك ثقباً نطل منه على إمكانات دلالية أخرى، فهو نموذج قد أحكم عمداً، تتراكم فيه الإشارات لتصب في اتجاه معنى وحيد، يتسق مع المفاهيم الرائجة اليوم عن سقوط الأيديولوجيات ونهاية التاريخ. ويقدم مرثية - لا تخلو من الشجن والشماته معاً - لموت «الدب الأحمر» إذ يؤكد أنه كان يعرف مصيره الحتمي، ويرى عصاه المنخوية:

رجل من قشٍ ودخان
ليس له بيتٌ
أو وطنٌ
ليس له عينانُ
يبكى حين تهب رياح القطب
وحين تنام الغابات
مسكوناً بعويل الليل
ونار جبال «الأورال»
يتسولُ - في مدن لم تولد -
قطرة ضوٍ أو مطر

وبييع طيوراً في الأقفاس

لسنا بحاجة للتنبيه إلى درجة «التماسك» السردى المفرط في بنية هذا الدال الشعري، فالنموذج مركز ومقتصر ومتجانس. يستثير عوالم خصبة في ذاكرة الشعر الحديث، ابتداء من رجال «إليوت» الجوف الذين التقينا بهم كثيراً عند البياتى، فهذا الرفيق الفارغ عالمى بدوره، على الأقل فى زعمه، لا بيت له ولا وطن، يقدم نفسه باعتباره «كائناً كوكبياً» هائلاً، يتعامل مع منظومة العناصر الأولية، فهو الذى يستجيب لحركة الطبيعة، ويحدد مسيرة التاريخ.

تسند له المقطوعة ثلاثة أفعال منتظمة: يبكى، يتسول، يبيع. لكن متعلقاتها تنقلص بتدرج مدهش، فيستغرق الفعل الأول ثلاثة أبيات، والثانى بيتين، والثالث يتلاشى فى بيت واحد. غير أنها تتوالى فى النص بشكل معكوس يَمْضى من السلب إلى الإيجاب، إذ إن البيع عمل يسبق التسول، وكلاهما قد يفضى إلى البكاء. لكن منظور النص كله يتشكل فى هذا الترتيب المعكوس. فالقصيدة هكذا تبدأ من النهاية، تتنبأ بالماضى، الأمر الذى يجعل بنيتها النحوية تمثيلاً مضبوطاً لبنيتها الدالية. وتقوم التقفية الصريحة فى «دخان/ عينان» والمقطعية فى «غابات/ أروال/ أقفاص» بدور بارز فى إحكام بناء النموذج على المستوى الإيقاعى، بحيث تتضافر مكونات النسق التعبيرى

بشكل ملموس. وحينئذ تأخذ الإشارات الموثقة في النص عن طريق التراكم بالتحديد الإصاـرم للمشار إليه. فتأتى «رياح القطب» مع «جبال الأورال» لتموقع هذا «الدب الأحمر» فى الاتحاد السوفيتى المأسوف عليه. وترى الدلائل الأخرى فى بقية القصيدة بعد أن يكون النص قد انتقم من الأيدولوجيا التى طالما اخترقته، فيأخذ صراحة فى إثبات الذنب الأعظم لهذا المرئى العجيب، إنه «كان يبيع طيوراً فى الأقفاص» ولا تحتاج لمجهود كبير فى التأويل، فقد افترس هذا الكائن الطبيعة وخان النار/ الشعر، وتسول المستحيل عندما فرط فى قدسية «الحرىات»

لم يره أحد

لكنى كنت أراه بلحيته الحمراء

يكنس تلج شوارع موسكو

ويعب «الفودكا» بآباء القيصر «إيفان»

يسحق زهرة عباد الشمس

بقبضتيه

ويداعب المحظيات بريشة طاووس خضراء

إحداهن تقبله سكرى

والأخرى ترمقه بحنان

ويقول لأخرى: من أنت؟

ويهدى سكران.

هنا تتقطر الصيغ الشعرية وتكتنز بالدلالة المكثفه، حتى لترقى فيها بعض العناصر اللغوية إلى مستوى الرمز المشحون بالطاقة، ويتم تفعيل بدرجاته العديدة، كي لا يقتصر على النظم الصوتيه الماثلة فى التفاعيل والقوافى وهيكله المقاطع، بل يشمل ترجيعات غنائية بارزة فى حشو الجمل وأطرافها، فهذه هى الهدده اللازمة لتكوين الرؤيا كما أسلفنا.

ويلعب السطران الأولان: «لم يره أحد.. لكنى كنت» دور الفاصل الإيقاعى بين عدد من النماذج التركيبية المتراسة على التوالي، حتى لا يبلغ التوازى بينها درجة الإشباع، ويتحول من ثم إلى الابتذال الذى يفرغه من التأثير. بالاضافة لوظيفة حيوية أخرى تتعلق بالمسار الدلالى للنص، عندما يكتسب هذا الفاصل خاصية مفصلية، إذ يخضع للتكرار دون أن يعنى أبداً نفس المعنى، حيث تكون المشاهد قد تراكمت وتقدمت فى بناء الشواهد الحسية المتواترة على انفراد الشاعر برؤية هذا المهرة الكبير فى مبادئه وحياته الحميمية، مما سنعود لتفصيله فيما بعد.

يكاد يتضمن كل سطر من هذه القطعة شعرية مستصفاه، تتكشف عبرها دلالات حافلة موحية، فاللحية الحمراء شارة الأباطرة الجدد، وعلامة «بابا نويل» بوعوده الدافئة الكاذبة،

وكنس الثلج يوازى نويان الجليد الذى تتبأ به «باسترناك» إبان الصقيع الشيعوى، وشرب «الفودكا» بإناء «إيفان الرهيب» كان ديدن رفاق الحزب. أما سحق الزهور فهو إشارة سخية «لربيع براغ» الشهير.

يأتى حينئذ مشهد المداعبة «الأيروسية» ليقحم متغيراً حيواً على النظام التركيبى للمقطع، بدخول فواعل أخرى أنثوية، ينتقلن من رتبة المكملات إلى ممارسات لفعل الحب المتبادل، بعد مداعبة نهودهن بريشة الطاووس الأمبراطورى التى تصنع بلونها وإيقاعها معادلاً لداليا وموسيقياً للحيته الحمراء. ثم يجئ الإعلان الأخيران فى المقطع: «ويقول/ ويهذى» لمعاودة النمط التعبيرى السابق على المشهد الأيروسى، والملتحم معه، بعد أن يكون قد بلغ أقصى حالة من الذهول والغيبوبة، إذ يتسامل عن يطارحنه العشق والشبق، بهيان قيصرى وصوفى معاً، مع العودة لترجيح القافية الأولى فى القصيدة، بحيث نتذكر «بحنان» فراغ «الدخان» و«العينان».

الايقونة النحوية:

النموذج المسيطر شعرياً على المقطع، وعلى النص بأكمله، هو النموذج السردى كما أسلفنا، وفيه تتوالى وحدات الأفعال بنسق زمنى يبدو فى الظاهر حالياً، بينما هو فى حقيقته تتابع لفعل «كنت» الماضى. ومن ثم فإن بنية الصورة فيه ليست

استعارية تعتمد على المحور الاستبدالي، فلا تقول شيئاً وتقصد شيئاً آخر، بل هي من قبيل الأمثلة الكنائية التي تشكل حكاية رامزة بجملة عناصرها مع إمكانية قصد المعنى الأصلي فيها. وهذه أنسب البنى للشعر الرؤيوي لا يعتمد على أنماط المجاز المألوف، بل يقصد أولاً ما يصف، ويبنى نموذج الرامز عبر النسيج التعبيري المتكامل. ومعنى هذا أن صورته تنبثق في واقع الأمر من دلالة أشكال التكرار النحوية فيه، بحيث نرى نظاماً ملموساً للنص يكشف عن أوضاع متوازية حيناً ومقاطعة حيناً آخر.

وكما أوضح علماء الشعرية الألسنية ابتداءً من «جاكوبسون» فإن دراسة الوظيفة الشعرية للأوضاع النحوية تقابل من بعض الوجوه لعبة الأبنية الهندسية في أشكال الفن المكاني. وهنا نلاحظ مع «لوتمان» أن فكرة الجمال لا يمكن أن تنحصر في الصور البلاغية التي لا تشغل سوى مساحة محدودة من النص بكل كثافته النشطة الفاعلة. فالتكرارات النحوية، مثلها مثل الإيقاعية، تجمع الوحدات غير المتجانسة في النصوص التي لم تنظم فنياً في مجموعات مركبة يمكن توزيعها على أعمدة مترادفة ومتخالفة. ومن ثم فإنها تنتقل من حالة الأداء اللغوي الألى التي تعثرها في النصوص العادية لتقوم بلفت الانتباه لتشكيلها الذي يغو جمالياً. ويمكن للدلالة التي تناط بها حينئذ

أن تتضمن بيانات جديدة تتصل ببقية العلاقات النصية. وهكذا فإن نظام الزمن الفعلى غالباً ما يقوم بتكوين المظهر الزمنى لصورة العالم الفعلية فى الشعر، خاصة عندما يتم التفاعل بين مستويات العلاقات فى النص^(١١).

وبهذا ندرك أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالى لخلق نماذج الرؤية الشعرية للعالم، وهذا يكشف خطأ النظرة الأحادية التى تحصر الشعرية فى الخواص التصويرية والرمزية للنص، متجاهلة بقية الأبنية المؤسسة للدلالة الكلية، ومن أنشطها البنية النحوية.

والذى يعيننا متابعته الآن فى نص البياتى هو تبادل المواقع بين الفاعل والمفعول، بحيث يبدو الفاعل فى العنوان هو الشاعر/ الرأى، ويتأكد ذلك عبر البيتين اللذين سيتكرران بطريقة أخرى لتعديل هذا الموقع، بينما يبدو «الكائن المصور» الذى أسميناه المهرج الكبير وقد أنتقل من مقام المفعول به إلى مقام الفاعل عبر منظومات متتالية من الأفعال السردية، حتى وهو «ينفعل» مع بعضها كما رأينا فى المشهد «الأيروسى»، فإذا أصبح فاعلاً مع الرأى أزاحه عن موقعه على طريقة الاستبدال وجعله مرثياً متضافراً فى ذلك مع المستوى الدلالى الذى قرأه

(١١) انظر: Lotman, Yuri M. Estructura del texto Artístico.

الجزء المتبقى منها:

لم يره أحد لكنى كنت أراه

يخفى تحت عباته

مدناً

كتباً

أوراق

نجماً أحمر/ديكاً

قيثار

يبكى حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات

نحن هنا حيال حالتين من التكرار يتوسطهما عنصر جديد.
أما التكرار فإنه يعيد في الظاهر تأكيد إسناد فعل الرؤية للناطق
وحده، لكنه باختلاف الموقع قد اكتسب دلالة جديدة لم تكن له
من قبل، بحيث تبرز مفارقة متوترة الآن، إذ يأتي بعد استعراض
حالات ومشاهد حميمة لا يطلع عليها عادة أحد. وهنا نلاحظ أن
التركيب قد تم إدماجه في سطر واحد بعد أن كان موزعاً على
السطرين بعد تعديل مكوناته فأصبح هكذا:

لم يره أحد لكنى أراه.

فالغى المسافة الصامتة الفاصلة بين السطرين ليخلق إيقاعاً
متسارعاً جديداً يعبر عن اللفة لرؤية ما يخفى مما لا يمكن

إخفاؤه. لكن اللافت في التعبير، وهذا هو الأهم، أنه ينفي في صدره مطلق الرؤية من أى أحد، ثم يثبتها للتو للناطق، الأمر الذى يضعنا فى قلب المفارقة المشار إليها، ولا يكون بوسعنا منطقياً سوى الخيار بين دالتين:

إما أن يكون الناطق «لا أحد». أو هو «الراوى المتأله» الذى يحيط بكل شئ علماً، كما يقال فى السرديات، وعندئذ يصبح هو الرأى والمرئى معاً، هو الشاعر والمهرج فى الآن ذاته، طبقاً لطبيعة الفكر الجدلى فى شعرية البياتى. وهذا الاحتمال الثانى هو الراجح، وعندئذ نشهد تحولا فى الدلالة الشعرية، إذ إن المهرج بدوره يند عن الانحصار فى الزمان والمكان، فهو كائن أسطورى مطلق، لننظر إلى ما يخفى فقط تحت عباءته:

مدناً/ كتباً/ أوراق/ نجماً أحمر/ ديكاً/ قيثار

إن نصب هذه العناصر كلها - على تشنتها واختلاف موادها وما تشير إليه - ينجم عن جمعها فى مقولة الإخفاء النحوية، الأمر الذى يضيف عليها اتساقاً بعد اختلاف وانسجاماً بدلاً من الاضطراب، ويجعلها تتدرج فى سياق موجد نحوياً شعرياً. وبوسعنا أن نحفر تحت كل مفردة من هذه الدوال لنعثر على الطبقات المعنوية المباشرة والرمزية لها، على تنوع كثافتها أو شفافيتها، لكن خيطاً متيناً يشدها إلى لغة الشاعر وعالمه، حتى النجم الأحمر اللامع فيها جزء من تاريخه الأيديولوجى الحى

الذى لا يستطيع إنكاره، إنها أدوات سحره التى طالما أخفاها وأبرزها من طيات عباة فى مراحل المختلفة، ولذلك فعندما يعود كى:

يبكى حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات

فإن دورة الانعطاف تكتمل، ويعود الفعل المعكوس فى بداية القصيدة ليتخذ مكانه الصحيح فى الزمن، ليصبح آخر الأفعال فى هذه المراثية الأليمة، وليتم إسناده- بطريقة ضمنية- للناطق هذه المرة. وبوسعنا أن نعود لنجد سمات المفعول وقد انطبقت عليه، فهو إنسان كونى، مسكون بالأصوات، ثاقب البصيرة وإن لم تكن له عيان، مثل كبار الكهنة والعرافين. وهو كذلك قد يستغرق فى لذاته الصوفية، ويطارح معشوقاته الوجد، وهو أخيراً ذلك الساحر الأبدى بالكلمة والقيثار.

لقد انفتحت معظم الرموز - بهذا الطريق فى القراءة - لتشق أيضاً عن الرأى، وأصبح بوسعنا عبر تبادل مواقع الفاعلية والمفعولية فى بنية النص النحوية والسردية أن نخترق الحاجز الكثيف الذى حرص الشاعر على أن يرص فوقه عدداً كبيراً من الإشارات، حتى يحجب عن عين القارئ، من قبيل التقية، أية إمكانية للتأويل تخالف العنوان. ويكون الرأى حينئذ هو المرئى أيضاً، هو «الإله الخفى» كما كان يقول «جولدمان» من منظومته

عن رؤية العالم. وينتقل تبعاً لذلك مركز الرؤية من الخارج إلى الداخل، من أمبراطورية الرفاق المنهارة إلى المواقع واللحظات التاريخية التي تحفّ بظروفنا العربية في التسعينات، وتصبح البكائية - من بعض الوجوه - مريثة شعرية للذات. فالذي انهار في حقيقة الأمر، هنا وهناك. إنما هو جزء من عالماً الذي انقضى. ويتم التعبير حينئذ - بهذه الرؤية المزدوجة - عن الضمير القومي والكوني معاً، ولا يظل الشاعر مجرد شاهد يتنبأ بماض متباعد عنه، كما كان يبدو في ظاهر الأمر من القراءة الأولى للنص، بل يكتسب دوره الفاعل في رؤية التاريخ، والتعبير عن مصير الإنسان، وقد استحال إلى أسطورة رؤيوية، تكشف عن الذات وهي تمر عبر قنوات اللغة.

تحولات مدينة الشعراء عند محمود درويش

فى حديث نبوى رمزى جميل، ممّا يتلى فى المشرق العربى ضمن الأوراد الرضائية ورد عن الرسول قوله «أنا مدينة العلم وعليّ بابها». ولا ندرى إن كان محمود درويش شاعر هذا الفصل، قد التقط فى صباه تلك الكلمات، وامتزجت عنده بالقراءات الملحمية، إذ يكتب فى قصيدته «مديح الظل العالى» - وهى تستحضر فى عنوانها المدائح النبوية والباب العالى العثماني معاً - قائلاً:

عم تبحث يا فتى فى زودق الأوديسة المكسور؟

- عن جيش يهاجمنى فأهزمه، وأسأل هل أصير

مدينة الشعراء يوماً؟

أى أنه يريد أن يقوم شعرياً بدور المدينة وبابها، بمهمة محمد وعلى فى الآن ذاته، فالأخير هو الذى كان يهزم الجيوش بمفرده، هكذا أسطرته المخيلة الإسلامية فى المشرق والمغرب. بدلا من أن يصبح مدينة العلم يطمح شاعرنا لاحتواء كل الشعر فى جوفه، لتمثيل جميع أساليبه، تجريبها والإنجاز بها. يريد أن يصبح مكاناً لجميع الشعراء، والمكان هو بيت التاريخ، والتاريخ صناعة اللغة التى هى أخطر مقتنيات الإنسان، كما سنوضح بعد قليل.

لكن اللافت عند درويش من الوجهة النظرية في هذا الصدد، هو وعية العميق بضرورة «التعايش بين كل أشكال التعبير الأدبي والشعري» (١). وسنرى عند قراءة طرف من نصوصه مدى الانسجام بين آرائه ورؤيته الإبداعية. وإذا كان البحث التاريخي في شعرية قد أسفر عن تحديد المراحل التي قطعتها، والوجوه التي اتخذتها، مصطحباً معه دائماً أداة التاريخ السياسي الملازم للوضع الفلسطيني بحرائقه الكبرى، فإن البحث الأسلوبى في ملامح هذه الشعرية يتعين عليه أن يرصد من منظوره الخاص تحولات مناهج التعبير، بحيث لا ينسخ النموذج التاريخي ولا يغفل الحقيقة الشعرية، إذ إن الأحداث الخارجية هنا ترقى مرتبة الشرط الاستراتيجى الحاسم فى تحديد سمات الإبداع والمباطن لتحولاته. لكن التماس خصائص التعبير لا ينبغي أن ينبثق منها بالتوازي الألى أو التدرج المتوالد، بل لابد أن يظل النص الشعري فى ذاته، وما يلاحظ عن لغته، هو الخلفية المرجعية لآى توصيف نقدى.

وسنرى عندئذ أن إبدالات أسلوب درويش الشعرى لا تتمثل فى تغير ألوانه، واختلاف طرائقه فى التعبير عند كل مرحلة من تطوره، بقدر ما تظل أقرب إلى تحولات الوجه الواحد من

(١) حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. بيروت ١٩٩١ ص ٤٨.

الطفولة إلى الشباب، ثم انقلابه عند النضج والكهولة، بحيث يكتسب ملامح لم يكن بوسعك أن تتوقعها، فإذا ما تركت بصماتها على محياه، وشاهدته عند الشيخوخة، إن كان الشعر يشيخ، رأيت الطفل في الرجل، وأدركت كم تغير عندما اكتهل وظل هو في نفس الوقت، دون قطيعة صارخة. وبهذا يحق لنا أن نقول إن التاريخ الداخلى للشاعر يقترب بشكل حميم من تجليات أسلوبه، بحيث لا تحترق مراحل الإبداع، ولا تتبدل الخلقة الأولى إلا بقدر ما ينوشها من غضون عميقة وخطوط مكتسبة. وإذا كان هذا يصدق على الشعراء بنسب متفاوتة، فإن تحولات أسلوب محمود درويش على وجه الخصوص تكاد تختزل بشكل مكثف تحولات الشعر العربى المعاصر كله، بحيث يصلح نموذجاً جلياً يمكن أن يجعله بالفعل «مدينة الشعراء». بيد أنه يظل شاعراً تعبيرياً من الطراز الأول، مهما كانت المتغيرات التى تعترى بشرته الأسلوبية. فهو يصنع الواقع كما يتمثله ويعيد إنتاجه فى جانب، والكشوف الجمالية التى ينجزها لإعادة صنعه فى الجانب المقابل. ومهما بدا أنه قد أمعن فى استصفاء تقنيات الحداثة الشعرية ظل هاجس الشفافية هو أكثر ما يطارده، ومن أجل هذا يتمسك بالطابع الغنائى ويراه دربه الأرحب. ويقول بعد نضجه الفنى: «أنا منحاز للغناء فى الشعر. إن المناخ الإنسانى الحزين يقتضى دائماً الشفافية فى التعبير،

أحياناً لا أجد هذه الشفافية إلا في الغناء^(٧). لكن بوسعنا أن نقوم بتوصيف دائرة المعبّر عنه في شعره من هذه الصيغة ذاتها، إنه الشرط الإنساني في أشواقه وتحركاته ووعيه الشقى بالعالم حوله. وهذا يجعل شعره يتجاوز بكثير أسبابه المباشرة، ويستمد جمالياته وقيمه من مستويات أبعد غوراً في صلب الثقافة الإنسانية. فإذا تساءلنا عن معالم هذه الغنائية الجديدة، وتوظيف الإيقاعات الموسيقية الحانية، تكتسب الجملة الشعرية حدائتها من انحراف التركيب وإيقاع الصور، مع وضوح المرموز له بانتظام في دقات التيار الوجداني المباطن للتجربة والمتناغم دائماً مع إيقاع الوعي بالكتابة. وهذا يسفر عن خلاصة مركبة لشعره تختلف عن أشكال الغنائية المعهودة من قبل بحدائتها وكثافة متخيلها، ثم لا تلبث هذه الغنائية - كما سنرى - أن تختزل مقامات الشعر، وتكتسب من رحيقها الحيوى ونسغها الدرامى ما يجعلها غنائية رؤيوية، لا تعتصر في الشجن، ولا تستنفد في الحس الموسيقي، بل تمضى صوب تكوين عالم كلى ليصبح كل نص جديد نافذة تشرب من ضوئه.

من البراءة إلى الخطر:

ولد محمود درويش شعرياً عندما أبرز من خلف أسوار الاحتلال الصهيونى «بطاقة هويته»، فلفت أنظار العالم العربى،

(٧) شاكر النابلسى: مجنون التراب، بيروت ١٩٨٧ ص ٥١٩.

والعربي أيضاً، بجسارة موقفه، وقدرته الفائقة على تشعييره. انبثق متفجراً عندما عثر على كيفية قوله. وكان الموقف نموذجياً بين العام والخاص، بين الفردى والقومى، وكانت جمالية التعبير عنه مبتكرة نسبياً، لا تقتصر على ما شرع في توظيفه الرواد الأوائل، بل تمزج به الطابع الدرامى الحيوى فى صدق وبراعة. سهما ضاق درويش بملاحقة نوادر طفولته، فإن البداية منها تظل منطلقاً لازماً لرسم القسمات الأولى من خطاطته الشعرية فى عفويتها وعنفوانها. وهى تتميز ببنية بالغة التحديد فى تنظيمها المقطعى، إذ تتزلف من خمسة حركات تعتمد على لازمة افتتاحية موحدة تمثل مركز الثقل الدلالى فى النص:

سجّل!

أنا عربى

ورقم بطاقتى خمسون ألف

وأطفا لي ثمانين

وتاسعهم سيأتى بعد صيف

فهل تنفضب؟

ولنستحضر شكل الموقف لننتعرف عن كثب مدى انسجامه مع شكل التعبير. فالمتكلم/ الشاعر العربى فى دولة إسرائيل. ويملى - فيما يبدو - بياناته على الموظف المسئول/ القارئ،

ويخاطبه بصيغة الأمر، في متوالية تنتهي باستفهام، وبين الأمر والاستفهام تأتي البيانات الأولية المشاكلة للواقع الحسى الملموس بتطابق حرفى مدهش، بحيث تتحول أفعال الكلام إلى وقائع ذات قوام قانونى فعلى، وكثافة وجودية محددة. فى مقابل تهويد الأرض والشعب، وطمس الهوية العربية لفلسطين يأتى هذا الصوت الأمر، ببراعته وصراحته دون تأمر، ليقول للأخر المتسلط «سجل»، ليصوب سجلاته ويصحح تاريخه. «التسجيل كتابة موثقة بالحق والقانون، تتضمن فعل الأمر «أكتب»، وهو بدوره المقابل المباشر لفعل «اقرأ» ذى الشحنة الدينية والعاطفية العالية التوتر. وكما أن المتكلم شعب بصيغة المفرد، فإن المخاطب يشمل جميع القراء خلف صيغة الموظف المسئول، أى أن الشاعر وقارئه «يسجلان» بدورهما مواقفهما فى النص، بحيث تحتشد الإشارات المتقاطعة فى اتجاهات متعددة دون أن يند منها شئ عن ضمير الخطاب. ومع وضوح دلالة هذا المطلع فإنه لا يقع فى خطابية مبتذلة، حسبه أنه لا يتعامل مع القول، بل مع الكتابة. وما يريد أن يثبت يبدو كما لو كان حقيقة كونية: «أنا عربى»، والتفاصيل التى ترد عن رقم البطاقة وعدد الأطفال تمثل لفته تمضى على نسق أسلوب نزار القباني فى لمس الواقع الحسى بكلمات يسهل تأطيرها خارجياً.

وقد أكد وعيه واعترافه بهذا التأثير الذى غلب على بداياته بقوله «لقد خرجت من معطف نزار القباني»^(٢). على أن استجابة حساسية درويش لتقنيات التعبير الحسى لم تكن تمثل درجة تقليدية من توظيف اللغة الشعرية يمكن أن تتوفر تلقائياً للشعراء المبتدئين، بل كانت تحقيقاً يتسم بالكفاءة والفاعلية لخصوصية أسلوبية تقتضى مهارة كبيرة فى نقل الحدس الشعرى المتعين وتخريجه بهذا الشكل الجمالى، وذكر الأرقام بإشاراتها الواقعية إلى طبيعة تكوين الأسرة العربية ومخالفتها للأسرة المعادية وفى حرب الهوية هو الذى يقود إلى التحدى الخفى الماثل فى السؤال الأخير: فهل تغضب؟ وهو تساؤل قد يذكرنا أيضاً بما كان يطرحه نزار القباني فى تصويره لحروب الأفراد من الجنسين فى قصائده الحوارية الأولى «حبلى» و«بدراهمى»، ولكن درويش ينقله إلى مستوى آخر يمس العصب الوطنى والقومى، ومن ثم فإنه يجعله لازمة ختامية يتم تكرارها أربع مرات فى المقاطع الخمس، وسنرى الضرورة البنيوية التى أدت إلى حذفها القصيدة، وأثر ذلك على المسار الدلالى للخطاب فيها.

سجل!

أناعربى

(٢) حيدر توفيق بيضون: المصدر السابق، ص ٢٦.

وأعمل مع رفاق الكدح فى محجر

وأطفا لثمانية

أسل لهم رغيف الخبز،

والاثواب والدفتر

من الصخر..

ولا أتوسل الصدقات من بابك

ولا أصفر

أمام بلاط أعتابك

فهل تقضب؟

يتكرر فى هذا المقطع الثانى نفس النموذج التعبيرى والإيقاعى للسابق، المطلع والمقطع وبينهما الجملة الوسطى التى تبسط نطاق العمل طبقا للمعجم الأيديولوجى الذى كان الشاعر ينتمى إليه فى الحزب الشيوعى حينئذ. يتكرر نفس عدد الأطفال، وهو ذات الرقم لإخوة درويش فى الواقع التاريخى. نلاحظ حساسية اختيار المفردات «أسل» توحى بمناخ الكدح والشقاء والمرض. كما أن كلمة «الدفتر» لا تشبع حاجة موسيقية فى العبارة بتقفيتها مع «المحجر فحسب» بل تستجيب لضرورة حياتية، فلقد حرم درويش من تنمية موهبته الباكورة فى الرسم لعدم قدرته على الوفاء بمسئزماته من دفاتر وألوان. تكرار حروف العطف يخضع كما يقول علماء الأسلوب لسيطرة النسب

الشفاهى فى النظم الذى يضمن طول احتضان الذاكرة للنص وسهولة استرجاعه، التعبير فى جملة يتأكد بطابعه الحسى المباشر. النفى المتكرر مازال يحمل طابع الصياغة النزارية، والاستفهام الختامى المرجع يشعل جنوة الغضب فى مستويات عدة إذ ينفخ فى ريع الحقد الطبقي والقومى معاً. كان درويش يقترب هنا بحذر شديد من كلمات الهجاء والخطابية، لكن اقتصاد الصيغ وتوزيع العناصر الحسية والغنائية فيها سرعان ما يبعده عن هذا المجال. فهو يريد أن يكون أميناً للواقع دون أن يفقد حسه الشعري الصافى ووعيه التاريخى النافذ، لعله كان يصف هذا النهج الشعري حينئذ بقوله فيما بعد «على الشاعر أن يتداخل مع الواقع، وينسق معه بكلمات متحررة من الهجاء والخطابة المباشرين. وأرى من أنقى ميزات المقاومة عادة الصفاء الإنسانى الشامل، إذ يتمتع بحساسية شديدة بالتاريخ، كجزء من تمسكه بجنور عميقة تعينه على الصمود»^(٤).

هذه الجنور على وجه التحديد هى التى ستكون المقطع الثالث الذى يطول أكثر من سابقه، فى تصاعد يمثل بداية الانعكاس فى حركة الموجة الدلالية، عند بلوغ ذروة الاحتدام فى الموقف المصوغ:

سجل!

(٤) محمود درويش: شئ عن الوطن، بيروت ١٩٧١ ص ٢٧١.

أنا عربى
أنا إسم بلا لقب
صبور فى بلاد كل ما فيها
يعيش بفورة الغضب

جنورى ..

قبل ميلاد الزمان رست
وقبل تفتح الحقب
وقبل السرو والزيتون
وقبل ترعرع العشب
أبى .. من أسرة المحرات
لا من سادة نجب
وجدى كان فلاحاً

بلا حسب ولا نسب!
يعلمنى شموخ الشمس قبل قراءة الكتب
وبيتى كوخ ناطور
من الأواد والقصب
فهل ترضيك منزلتى؟
أنا إسم بلا لقب!

ولأن بوسعنا أن نلمس جدلية الكلمات مع الواقع الحى هنا
فلا مقر من استحضار عنصر هام فى موقف درويش المعيش

الذى تشف به هذه العبارات. فقد ترتب على نزوحه طفلاً من قريته «البروة» وخروجه عاماً إلى لبنان خشية اعتباره متسللاً بعد عودته وفقدانه لحق الهوية والجنسية. وتفتح وعيه فى حضن مناخ الحزب الثورى الذى أعطى له شرعية الحركة والتعبير. وأصبح الهاجس الأساسى فى تجربته تجذير الحضور الإنسانى والتاريخى المقتلع، فعمد إلى غرس أوتاده فى الأرض باعتباره فلاحاً من أسرة المحراث واستمداد شموخه من الشمس. ولا طبقاً للموقف الطبقي للبروليتاريا فحسب، وإنما تبعاً للحاجة الخصوصية إلى إثبات الذات وتأكيد أصالة الانتماء إلى عناصر الطبيعة قبل طبقات المجتمع، خاصة فى وجه هذا المدّ الشعوبى الجديد المضاد للعروبة. ومن اللافت أن نشير هنا إلى اعتماده على الصيغ الجاهزة فى التعبير كمظهر لهذا الانتماء القومى مثل «سادة نجب» و«حسب ونسب» مع مفارقة واضحة، إذ ترجع هذه العبارات لشاعر فارسى وقف فى العصر العباسى ليقاوم الاضطهاد العنصرى هو «مهيار الديلمى»، لكن الطريف عند درويش، والعصرى معاً، أنه يحور نبرة الفخر التقليدية إلى اتجاه معكوس فى إشارته إلى تواضع الأصل ونفس الحسب والنسب. ونلاحظ قيام صيغ القافية على وجه الخصوص بدور تعبيرى مميز فى هذا الصدد، إذ تؤكد مخالفته المضمون الدلالى للتراث الشعري وهى تستخدم صيغة منفية. فعندما يقول

الشاعر المحدث «أنا عربى، أنا إسم بلا لقب» فهو يقلب شكل الفخر ويحيل همزة الوصل إلى قطع وهو يعلن انتماءه لحضارة زراعية مغروسة فى الطين وعناصر الطبيعة، الأمر الذى يجعله أشد انسجاماً مع موقفه الأيديولوجى على المستوى الشخصى والقومى. كما أن هذه القافية البارزة قد عثرت على مرتكزها الغنائى وأشبعحت حاجة ضبط المسافات الإيقاعية عند الإنشاد، وهذا ينقل الغضب من موقف محتمل للمخاطب يتجلى بالتساؤل إلى وضع معيشى فائر فى بلاد كل ما فيها يعمج بأسباب الغضب الثورى العارم. فلم يعد من الممكن للغضب المسند للمخاطب أن يظل فى موقعه خاتمة مرضية للمقطع، بل انتقل - بحكم هذه القافية - إلى أن يكون مسندا للمتكم «غضبى» دون التصريح به الآن، وظل مضمراً فى بنية النص العميقة. وعندئذ انسحبت الجملة المحورية وتمركزت بعد السؤال، فى إعادة ترتيب لحقائق الموقف الجديد، بحيث أصبحت هكذا فجأة:

فهل ترضيك منزلتى؟

أنا إسم بلا لقب!

وهنا نلاحظ أن التيار الإيقاعى هو الذى يقود دلالة المقطع ويتحكم فى نظام الجمل، إذ لا معنى فى واقع الأمر لسؤال المخاطب عما يرضيه فى منزلة المتكم، فليس الرضا هو ما يبحث عنه وما يريد أن يثبته ويؤكد، بل الحق والمشروعية. ولكن

المقطع قد أصابه بعض اللين عند ختامه نتيجة لمحاولة تفادى
النبرة الخطابية من ناحية، وتطويع الصياغة لتحويل الدلالة من
ناحية أخرى، غير أن ثمة نبرة مأساوية شفيفة في انكسارها
وإنسانيتها هي التي تضيف الشعرية على هذا اللين.
ويأتى المقطع الرابع - عقب ذلك - مسترداً عافيته الحسية،
ومتوهجاً بطاقته التشكيلية ليتصاعد بحركة الدلالة منمياً
إيديولوجياً الموقف بعد المنعطف التاريخي بتثبيت اللحظة
الراهنة وتأسيس شرعيتها.

سجل!

أنا عربى

ولون الشعر .. فحمى

ولون العين .. بنى

وميزاتي!

على رأسى عقال فوق كوفية

وكفى صلبة كالصخر

تخمش من يلامسها

وعنوانى:

أنا من قرية منسية

شوارعها بلا أسماء

وكل رجالها فى الحقل والمحجر

فهل تغضب؟

يطفو النص مرة أخرى ليجسد مشهد السطح بعد أن غاص مع جذور الأشياء. تسعف الشاعر ملكاته في الرسم بالكلمات بدقة كبيرة تتشاكل مع فرضية بطاقة الهوية التي توطر النص.. يصبح تكرار المطلع - على إشباعه غير المبتذل - تنمية لهذه الهوية وتلقياً لزاها القومي. تتجلى مخايل الشعرية الحسية بأصفى ملامحها في اللون والقسمات البارزة. تبرز القافية المزوجة بالعناصر الفارقة: «فحمى/ بنى، كوفية/ منسية». لا ننسى أن «صورة الكوفية» أصبحت - فيما بعد، ربما بفعل عوامل عديدة منها هذه القصيدة - سمة مميزة للتحدي في الشخصية الفلسطينية تثير مشكلات رمزية في التعامل مع الأعداء. يقوم ترجيع كلمة «المحجر» - بعد أن انضم الحقل لها منذ علق بها في المقطع الثالث - بنسج عناصر الغضب بالتساق مع السياق الكلى، مع تحويل فاعليته، بما يجعل نبذة التساؤل تكتسب صبغة إنكارية متصاعدة. لقد نجح المتكلم في الحضور وجوديا عندما ترسخت شعريته، ولا يثير غضب المخاطب/ العدو سوى هذا الحضور الذي يستعصى على التغيب. أفلح الشاعر - جمالياً - في تعيين كينونته وإثبات عنوانه باللون والإيقاع. لم تبق سوى المواجهة. إن المخاطب في فعل الغضب الأخير قد أذن بالتحول إلى المتكلم ذاته. فكلما أمعن الخطاب في تحديد الذات وتعيين وجودها، اكتسب السؤال

الأخير درجة استنكارية أفدح، إذ لا مبرر على الإطلاق لأن
يغضب أحد من مجرد وجود أحد آخر. الجدير بالغضب حينئذ
هو من يرى أن كينونته تثير حق الآخر المعتدى، مهما توارى
فى ظل النسيان والإهمال. من هنا فإن حركة الغضب، وهى
عصب القصيدة الدلالية، قد انعكست حتى لتسند صراحة إلى
المتكلم فى نهاية هذا المقطع الدرامى الأخير:

سجل

أنا عربى

سكبت كروم أجدادى

وأرضاً كنت أفلحها

أنا وجميع أولادى

ولم تترك لنا .. ولكل أحفادى

سوى هذى الصخور ..

فهل ستأخذها

حكومتكم .. كما قبلنا ؟

إذن

سجل برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكنى .. إذا ما جعت

أكل لحم مفتصبي

حذار .. حذار .. من جوعى

ومن غضبى !!

كان التحول فى الموقف يقتضى نقل مركز الصراع من الذات إلى العالم، من الهوية إلى الأرض التى تمثل البطاقة الجماعية للشخصية الفلسطينية، هنا يأتى دور المحاجة التاريخية والإنسانية. ويمثل الشاعر أمام الضمير العام ليكون آخر ما يسجله هو طبيعته البسيطة البريئة المسالمة، مع استدراك حتمى، فهذه الطبيعة من شأنها أن تنقلب به إلى وحش عندما يحرم من تحقيق شرطه الإنسانى، من شأنها أن تحيله إلى أكل للحوم البشر المفتصبين له. ومن ثم فإن انقذاح شرارة الغضب الأخيرة بإسنادها الصريح إلى المتكلم تجد أقوى تبرير إنسانى وشعرى لها. ليس هدفنا فى مثل هذا السياق التحليلى التقنى أن ننخرط فى الحديث عن العلاقة بين الكلام والثورة، بين الشعر والواقع الخارجى، فهذا مبذول فى كل الأدبيات السيوسىولوجية المتداولة، لكننا بمناسبة هذه القصيدة/ البطاقة نطرح سؤالاً عن مكنم الشعرية فيها على وجه التحديد. ونحسب أن مفهوم «هيدجر» الفلسفى هو التاريخ، ولذلك، فهو ليس مظهرأ من مظاهر الثقافة فحسب، وليس من باب أولى مجرد «تعبير» عن روح ثقافة ما. ومع أنه «تلك المشغلة التى هي أكثر

المشاغل براءة، فإنه يعمل فى اللغة، التى هى أخطر المقتنيات». الشعر عنده يتبدى للناس لعباً، ولكنه ليس كذلك، بل هو موقظ لظهور الحلم وما وراء الواقع، فى مواجهة الواقع الصاخب الملموس الذى نعتقد أننا مطمئنون إليه. و«قول الشاعر تأسيس، ليس فحسب على معنى البذل والعطاء الحر، بل كذلك على معنى أنه يرسى الوجود الإنسانى على أساس متين، وكما يقول «هولدرلن»: ولكن ما يبقى على الأرض إنما حققه الشعراء»^(٥).

شعر درويش، خاصة فى مثل هذه القصائد، يمثل أكثر المشاغل براءة وأشدّها خطورة فى الآن ذاته. إنه يطمح بالفعل إلى تأسيس الكينونة، لا بمنطق الحجاج العقلى والتاريخى، ولكن بمنطق إيقاظ الحلم وتشجير الموقف الثورى، وتسمية الأشياء بالكلمات العارية البسيطة. وما يحققه حينئذ لا يتمثل فى مجرد التعبير عن القضية القومية، وإنما فى خلق معادلها الشعرى. ومن الطريف أن نشير إلى أن «فدوى طوقان - كما ذكرت فى يومياتها المنشورة حديثاً - قد ألمعت بدورها بعد سنوات فى إحدى قصائدها إلى «أكل لحم مفتصبيها»، فثارت عليها ثائرة الصحافة الإسرائيلية والعالمية، بينما لم تثر قصيدة درويش من قبل هذه الاعتراضات. وأعتقد أن السبب يكمن فى خلق السياق

(٥) مارتن هيجر فى الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، القاهرة ١٩٦٣ ص ٧٥ وما بعدها.

الملائم للجمع بين البراءة والخطورة من خلال أوضاع التعبير على وجه الخصوص. إنها تأتي هنا باعتبارها ذروة لتحولات فى أنساق اللغة وأشكال الغضب المسند إلى المخاطب بإلحاح لا يلبث أن يفضى إلى انقلابه تجاه المتكلم، وتأتى مشروطة بالشرط الإنسانى الدفاعى الذى لا يسع أحداً إنكاره، ومقتربة بكل أنواع التحذير الحضارى المسبق. فالوحشية حينئذ لا تصبح شهوة فلسطينية، بقدر ما هى استجابة حتمية لوحشية الآخر المتشحة بشرعية الأمر الواقع. إنها البدائية التى تلتقى فيها البراءة بالخطورة عبر أساليب اللغة الشرعية الماكرة، حيث يصبح الشعر مظهر الوجود الحر ودفاعاً عن الكينونة الخلاقة.

الخروج إلى شكل آخر:

يقول درويش فى إحدى إجاباته الذكية، وهى أكثر مما يظن النقاد عادة «إننى أقوم بتنمية طاقتى الإبداعية المستقلة عن أسباب شهرتى، وبعدم الوقوع فى أسر الخطوة الأولى التى قدمتنى للناس، والتمرد على أشكالى القديمة بمحاولة التجديد المستمر للذات، وبالتغيير وجودى المتأكل، وبالتعميق جوهره الباقى. الخروج من شكل إلى آخر ليس عملية قفز تقطع الصلة بين «الآن» و«قبل قليل»، إنها عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أى شاعر. لا أدعى أننى أقفز، إننى أنمو ببطء، ولم أكتمل حتى الآن بشكلى الفنى، ولا يبدو أننى قادر

على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلى نهائياً»^(٦).

وبالفعل ينتقل درويش بين أشكال الكتابة الشعرية بخطوات عريضة، وإن لم تكن مفاجئة. فهو شاعر تحولات تعبيرية كبرى، ولعل ما يضمن له الحفاظ على «قاعدة الهوية الفنية» إنما هو المدلول فى شعره، التجربة الكلية المعبر عنها، وهى المهادر الأيديولوجى الوثير الذى ينام فوقه. لكنه مثلاً لم يلبث أن طرح وراءه غنائيه الأولى ذات الطابع الحسى، واعتنق أسلوب الدراما الحيوى، أخذ يكتب قصائد مطولة توظف تقنيات سردية مركبة تتجمع فيها خواص الشعر الحيوى والدرامى بدرجة كثافة تعبيرية عالية. وهى لم تكن غائبة تماماً عن بداياته. النموذج الذى نريد أن نتوقف عنده لجلاء هذا المظهر من تحولاته يرد فى ديوان «حبيبتي تنهض من نومها» الصادر عام ١٩٧٠. وهو بعنوان «كتابة على ضوء بندقية»، ولعل استخدام كلمة الكتابة المناهضة لكلمة الشعر فى المصطلح الأدبى العربى أن يكون إشارة خاطفة للاختطاف النوعى فى المقروء، حتى يتوارى عن أفق انتظار المتلقى عالم الإيقاع الغنائى، لتجل محله صورة مخاتلة، توهم انتماعها للواقع النضالى، إذ إن هذه الكتابة تتم «على ضوء بندقية»، لقد اشتعلت الثورة الفلسطينية فيما بين

(٦) منير العكش: أسئلة الشعر، بيروت ١٩٧٩ ص ١١٨/١١٩

أسلوب وآخر عند درويش، ووقع زلزال ١٩٦٧، وتفجر كل شئ
فى الداخل والخارج، فى الحلم والقصيدة. وشرع محمود
درويش فى أسفاره الكبرى بين الأمكنة والكلمات. لكن المفارقة
الأساسية التى تنتظر هنا هى أن القصيدة قد فقدت مع الغنائية
نضاليتها المباشرة، نوع شعريتها المألوف. أخذت تجوس عبر
دروب جديدة فى المخيال الفلسطينى، انتقلت لتطل على الجانب
الآخر، كما حاول الأدب الموضوعى من مسرح ورواية، أخذت
تمارس حضوراً جديداً وفادحاً، هو الحضور فى العدو. بعدما
أصبحت «كل الأرض» تتكلم العبرية، وتهوِّت بقية الأسماء.
تكمُن حيوية النص الدرويشى هنا فى حساسيته الجمالية
لاختيار الملمح المعبر عن تحولات الحياة وترجمته فى تقنيات
الشعر، على القارئ العربى أن يعيش اغترابه ويشهد موقع
أعدائه ويتأمل وجوههم الذى شغل ساحة وعيه وملأ الفضاء
المحيط به:

شولميت انتظرت صاحبها فى مدخل البار

من الناحية الأخرى يمر العاشقون.

ونجوم السينما يبتسمون

ألف إعلان يقول:

نحن لن نخرج من خارطة الأجداد

لن نترك شبراً واحداً للأجنيين.

هذه افتتاحية المشهد السينمائي قبل حركة الكاميرا والزمن: «شولميت» - اسم الفتاة العاشقة - يتم تداوله بصيغة الغائب، وهي الصيغة المثلى للسرد الشعري^(٧). وعلينا أن ننسى الآن مؤقتاً ما رسّخه الشاعر في عالمه الرمزي السابق من التماهي الحربيين المحبوبة والوطن، بين المرأة والتراب، فقد «استقالت» القصيدة من صيغة المتكلم على حد تعبيره، وأخذت تحقق النظر بوعي غير ذاهل في مفردات الحاضر كما تنطق بها أشياء العالم الخارجي، مع الحفاظ على دوالها ومدلولاتها، ولكي نتابع بناء الدلالة الشعرية وأدواتها في تمثيل هذا العالم يكفى أن نركز انتباهنا على «مدخل البار» باعتباره مكان الانتظار، وعلى بسملة نجوم السينما، الأمريكيين طبعاً، وهم يطلون برضا على المشهد، وعلى دنيا «ألف إعلان» التي تنتمي لعصر اليهود، وخصوصاً على كلمة «خارطة الأجداد» العبريين، فالأرض قد اختزلت إلى نموذج تخطيطي، وتم امتلاط الحدود، وتأكدت مشروعية الميراث الأسطوري بالأمر الواقع الذي تدعّمه إرادة التشبث. عدد كبير من حقائق الحياة الخارجية يتعين على القارئ العربي أن يتجرعه في سطور قليلة حتى يتموقع في المشهد الشعري المضاد لكل مألوفة ومرغوبة.

شولميت انكسرت في ساعة الحائط

(٧) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة. الدار البيضاء ١٩٨٨ ص ١٠٧

عشرون دقيقة
وقفت وانتظرت صاحبها
فى مدخل البار وما جاء إليها .
قال فى مكتوبه أمس:
« لقد أحرزت يا شولا ، وساماً وإجازة
أحجزى مقعدنا السابق فى البار ،
أنا عطشان ، يا شولا ، لكأس وشفا
فقد تنازلت عن الموت الذى يورثنى المجد
لكى أحيو كطفل فوق رمل الأرضفة
ولكى أرقص فى البار
من الناحية الأخرى ،
يمرا الأصدقاء
عرفوا شولا على شاطئ عكا
قبل عامين ، وكانوا
ياكلون الذرة الصفراء ..
كانوا مسرعين
كعصافير المساء

بقدر ما تنمو حركة السرد فى تقديم الحكاية بين وصف
للموقف واسترجاع للتفاصيل وإدماج للمكتوب فى الرسالة، يتم
«تهجير الكلمات» من علاقاتها السابقة فى شعر محمود درويش

كى تنتقل إلى الجانب الآخر. تتوقف مثلاً عند التشبيه الأخير «كعصافير المساء» الذى طالما أشار إلى الشباب العربى حتى أصبح مركزاً للثقل الدلالى فى عنوان ديوان سابق «العصافير تموت فى الخليل»، لا بأس الآن بانتقال الصورة وتبدل الرمز، بحيث يشير إلى أصدقاء شولا الذين يمرون بإيقاع يناسب وجودهم الكاسح «مسرعين» ويظل الازدواج الدلالى فى لون الذرة «الصفرة» الإشارة الوحيدة الخاطفة للحسرة «الصفراء» المتوارية فى تلافيف الوصف، دون أن يسمح لها الخطاب بالبروز. غير أن شولا ذاتها «تنكسر» فى ساعة الحائط، والمعنى القريب لهذه الأمثلة المجازية أن بهجتها تنكمش و«خاطرها ينكسر» كلما طال انتظارها، لكن: هل هناك معنى آخر يتصل بما هو أعمق فى علاقتها بالزمن؟ تتطلب قراءة هذا المستوى السردى الأول للقصيدة أن نرقب مدلول «شولا» فى تحولاته. لقد أدمن الشاعر فى جهازه التعبيرى مزج المرأة بالوطن، فهل كف الآن عن هذا الإجراء؟ أم أن علينا أن ننتظر إلى نهاية النص كى نستشف تعددية المدلول؟

ما يمكن أن يلفتنا بشدة فى هذا المقطع إنما هو هاتان الثائيتان: «وسام وإجازة» فى مقابل «كأس وشفة» وهما يردان فى خطاب الجندى سيمون إليها. ونلاحظ أنه خطاب برقى يحمل بلاغة ومختزلة. يتضمن ثقافة أخرى تباين ما نعهده فى

الأساليب الغربية، فالقطعة السردية تستحضره لنا الآن بلهجة الخاصة في التعبير. لو كان المتحدث عربياً لما مرّ على الوسام هكذا دون أن ينعته بعدة أوصاف بطولية جاهزة، ولما كان من الممكن أن يعطف عليه الإجازة بهذه السرعة والتساوى. وعندما يشرح رغائبه لمن يهواها لن يجرؤ على الجمع بينها وبين الكأس، لن يجرؤ على تسمية الشفة. بل وتكثيرها إشارة إلى أنه يبغي أية شفة، لها أو لغيرها. نجدنا هنا إزاء عالم الآخر كما تمثله لغته وطرائق تعبيره، ويوسعنا أن نقول أن طريقة افتقاد الأوصاف في هذه التراكيب تنتمي إلى ما يسمى بالأسلوب الكتابي، بينما يعتبر تلازم النعوت العربية في صيغ تفرضها الذاكرة من بقايا الشفاهية المتأصلة في الوعي العربي، وأن جمع الخطاب الشعري هنا بين تلك الظاهرة وبين الاعتماد الواضح على نمط العطف في السرد يعد من قبيل الجمع بين الثقافتين في نسيج واحد على أساس شفاهية العطف ومجاراته لحركة التداعي في الذاكرة، الأمر الذي يؤذن بدرجة متنامية من التوتر الداخلي في التركيب اللغوي.

وقد انتبه بعض الباحثين الأسلوبيين إلى أن هناك عدداً من السمات الدالة في شعر محمود درويش، من أهمها خاصية «التقابل» التي تتجلى في أسلوب القطع والانتقال «حيث ينتقل الخطاب من معنى إلى آخر لا يرتبط به ارتباطاً مباشراً، في

جمل صغيرة الحجم، متوازية لا متراكبة.. إذ إن طبيعة العلاقات التركيبية لديه تقوم على أساس التقابل، وهو إما تقابل خارجي ينشأ من اتوالى الجمل الاسمية والجمل الفعلية، أو تقابل داخلي ينشأ بين جملتين من جنس واحد. ولهذا التقابل قيمته الأسلوبية الكبرى، لأنه يعكس تقابلاً بين صوت كان، وصوت مقيد بزمان «كان الشاعر طرفاً فيه = الجملة الفعلية» ومعنى ثابت لا يتغير ولا يتقيد بزمان « = الجملة الاسمية» (٨).

وأياً ما كانت مظاهر هذا التقابل فى داخل تركيب العبارات الشعرية فإن وظيفته الدلالية والجمالية تتمثل فى تعدد الأصوات وحركيه التعبير، وهذه أبرز خواص السرد الشعرى على مستوى التكوين اللغوى المباشر، حيث تؤدى الفواعل وتشير إلى تباين عوالمهم المتصادمة، الأمر الذى يفضى بدوره إلى تجسيد المشهد وتقديمه لغوياً من زوايا عديدة. والتقابل فى القطعة السابقة لا يقتصر على الثنائيات التى أشرنا إليها، فتعدد مستويات التعبير من وصف إلى خطاب متضمن ثم العودة لموقف الانتظار وتذكر المشاهد البعيدة، كل هذا يمثل انتقالات تصويرية عيانية.

**شولميت انكسرت فى ساعة الحائط خمسين دقيقة
وقفوا وانتظرت صاحبها**

(٨) محمد العبد: اللغز الإبداع الأدبي، القاهرة ١٩٨٩ ص ١٦٣/١٦٥

شولميت استنشقت رائحة الخروب من بدلتها
كان يأتي آخر الأسبوع كالطفل إليها
يتباهى بمدى الشوق الذي يحمله
قال لها: صحراء سيناء أضافت سبباً
يجعله يسقط كالعصفور بين بلور نهديها
وقال:

ليتني أمتد كالشمس وكالرمل على جسمك
نصفي قاتل، والنصف مقتول
وزهر البرتقال
جيدٌ في البيت والنزهة، والعيد الذي أطلبه
من فخذك الشائع في لحمي .. مميت
في ميادين القتال.

لا يزال التكرار هو العلامة المقطعية البارزة في مطالع القصيدة عند درويش، تمتد رطانة «سيمون» في استرجاعات ذاكرة «شولميت» وهي «تنكسر» في ساعة الحائط إثر خمسين دقيقة، لكن التكرار لا يؤدي وظيفة الغنائية في السياق السردى المتلاحق، إذ يتألف من متواليات فعلية تمضي في الظاهر على نسق زمني واحد هو الماضي، بينما يشير نظامها إلى مستويات مختلفة في هذا النسق، فهناك فرق بين «وقفت» لحظة انتظارها عند مدخل البار، و«استنشقت» التي تحيل على الزمن أبعد في

الماضى، كلاهما يعتمد صيغة الماضى البسيط - ليس لدينا سواها فى العربية - لكننا ندرك أن الفعل الثانى لابد أن يكون مركباً كى يشف عن سبقه المومل فى زمن الماضى «كانت قد استنشقت» قبل لحظة الانتظار الراهنة فى الماضى. لكن الأفدح من هذا التهجير فى الصيغ والصفات ما يحدث هنا من تهجير آخر دلالى، فرائحة الخروب من أهم روائح الشخصية الفلسطينية لارتباطها الحميم بالأرض، هكذا ترسخ لدينا أشعار درويش بالذات، وحتى كتاباته النثرية عن شجرة الخروب التى بقيت من قريته «البروة» واستعصت على التهديد فى الواقع. إنه هنا ينقل رائحتها كى تعبق فى ثياب الجندى اليهودى، على الأقل فى أنف شولميت، وهذا ما يكاد يهز موقعها فى جانب الأعداء، ويشدها ناحية دلالة أقرب إلى المرأة الرمز فى إطلاقها.

تتوالى استرجاعات الذاكرة لدى شولميت عندما تسجل عودته إليها آخر الأسبوع، كالطفل - كما كان يقول نزار مضيافاً البراءة إلى عينيه - لكنه ينطق بمجازات وعبارات لم تعد نزارية، تشعل حقد المتلقى العربى. يقول لها كلاماً غير مفهوم من أن «صحراء سينا أضافت سببا يجعله يسقط كالعصفور فى بلور نهديها». ما علاقة صحراء سينا ببلور النهدين؟ هل يصعب علينا التوغل فى باطن هؤلاء الأعداء؟ هل تتمدد له شولميت مثل

«خارطة الأرض» تحته وتقوم هضاب سينا حينئذ بدور النهدين اللذين يزقزق بينهما، فيسقط عليها - لا كسقوط الندى فى الشعر العربى - وإنما كسقوط الشمس والرمل معاً؟ إنه يصف نشوته ببلاغته الغريبة المكثفة عندما ينشطر من اللذة نصفين أحدهما قاتل والآخر مقتول، لكن العجيب من هذه الأوصاف هما هاتان الجملتان المترجمتان حرفياً «زهر البرتقال جيد» و«العيد الذى أطلبه من فخذك .. ميت» يتوغل الشاعر هنا فى استبطان الخارج، واستنطاق العربية فحسب، بل ألقى روحه فى زحام الشوارع العبرية والتقط طرفاً من رطانتها. إن النقلة الأسلوبية التى تحملنا إليها هذه القصيدة تجرب نمطاً من التعبير الحيوى المجانس لشروط إنتاجها، فهو تعبير يستمد قوته من توافقه اللغوى خاصة مع الواقع الجديد، ومن قدرته على تمثيله.

كان درويش راعياً تماماً بهذه النقلة فى طريقة تخريج شعره، فهو يقول فى رسائله الشيقة إلى قرينه ومراة روحه سميح القاسم عن الشعر: «الشعر - كما تعلم يا صاحبى - لا يأتى من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر، لأنه فى حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، فى حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره. لهذا نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم. ويصبح فى وسع ورقة مريضة تسقط من شجرة، أن تحرك

الإيقاع الساكن، ويصير فى وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص وتقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعية، ليطل على عجوز يجلس على مقعد الحديقة أو على أنقاض المخيم، ليرى إلى أين أوصلته أمه حين دربته على المشى منذ سبعين عاماً، لقد راقبت نفسى مراراً دون أن أعثر على قانون عام للكتابة، ولكننى لاحظت أننى لا أكتب إلا تحت تأثير التوتر العالى كما يقولون، لا أعنى بهذا التوتر ارتفاع شحنات الحساسية إلى مستوى يقارب الانفجار يجنح إلى الداخل، والداخل يجنح نحو الخارج، وعلى سياج التقائها تنمو وردة السياج الشعرية فيكونان مجازاً ليرقص الشعر رقصته»^(٩). هذا الوصف المسنون لطبيعة التوتر الإبداعى وارتباطه بجذره الجوهري المتمثل فى امتلاء الشاعر بمشاهد الحياة، ونسج الواقع وصور الوجود، باعتبارها الرصيد الأساسى لصناعة الشعر وامتلاك مبادرته الإيقاعية، يكشف عن البؤرة المستقطبة للشعر التعبيري كله، عندما يتمثل فى جدلية خلقة بين الخارج والداخل، تحفظ توازن الإيقاع الدلالى والرمزى معاً. أما محاولة تغيبب الخارج، أو تضخيم الداخل فإنها تجنح بالشعر إلى التجريد مثلاً تقوده المحاولة المضادة لتقليص الذات إلى الخطابة واللغو الفارغ.

(٩) محمود درويش وسميح القاسم: الرسائل. الدار البيضاء ١٩٩٠ ص ١٤٥

شولميت مازالت تنتظر:

لكن شولميت مازالت تنتظر فى القصيدة، وتسترجع بجرأتها
المعهودة مشاهد أكثر شبهاً واحتمالاً للتأويلات الرمزية فى الآن
ذاته:

وأحست كفه تفترس الخصر،

فصاحت: لست فى الجبهة ..

قال: مهنتى!

قالت له: لكننى صاحبك

قال: من يحترف القتل هناك

يقتل الحب هنا

وارتمى فى حضنها اللاهث موسيقى

وغنى لغيوم فوق أشجار أريحا ..

يا أريحا! أنت فى الحلم وفى اليقظة

ضدان

وفى الحلم وفى اليقظة حاربت هناك

وأنا بينهما مزقت تورأتى

وعذبت المسيحا ..

يا أريحا أوقفى شمعىك .. إننا قادمون

نوقف الريح على حد السكاكين

إذا شئنا، وندعوك إلى مائدة القائد،

إننا قادمون

تسفر القصيدة عن وجه آخر فى المقطع التوراتى العالى فى توتره، والمختلف فى شعريته. بدأ شبيقاً فى ذاكرة شولميت، لكن سرعان ما قتل الحب رمزياً وأخذ يغنى للغيوم والأحلام، اعترف بخطاياہ التاريخية، واستدعى ریح أريحا على مائدة القائد الحربى وهو يردد نشيد القدوم الذى طالما تغنى به الآخرون.

لكن الذى نود أن نرقبه بعناية هنا هو تنقلات الدلالة فى القصيدة، هو التحول الفعلى لجسد شولميت/ شولا التوراتية الفاتنة إلى الخارطة الفلسطينية، بخصرها الكرملى وفخذها عند البحر الميت وأحراشها عند أريحا، وإذا كان لنا أن نعتبر نثر درويش مكملاً لشعره، إذ يصوغان معاً بنية تخيلية متماسكة، وهى بنية ولدت فى رحم الشعر العربى، لكنها ما لبثت أن صنعت رموزها الدافقة بحياتها الخاصة، والمترعة بدراميتها القومية/ الكونية، فسوف نرى أنه يستخدم مفردات الجنس كغلاف خارجى لحالات الوجد والعشق، على الطريقة الصوفية فى استعارة أبنية التعبير الغزلى الحسى مع تحويل المدلولات، نفس التقنية الصوفية يسقطها درويش هنا على المسألة المصيرية، لكنه قد اهتدى إليها - فيما يبدو - بمخيله النشط وثقافته التوراتية فى دنيا الجوار، وربما لعب النقد دوراً كبيراً فى تنبيهه لهذا الجانب وحفره على استثماره (١٠).

(١٠) رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. القاهرة ١٩٧١ ص ١٥٩.

لنتأمل هذه الفقرة الموازية من نثره الجميل لما شهدناه فى المقطوعة السابقة: «احفظوا هذه الأماكن لتتعرف على واحدة من أجمل خرائط العالم: إن الرقصة الجنسية التى يمارسها البحر الأبيض مع خاصرة جبل الكرمل، فى الوسط، تنتهى بولادة بحيرة طبرياً فى الشمال. وهناك بحر سمّوه البحر الميت، لأنه ينبغى أن يموت شئ فى هذه الجنة كى لا تصبح الحياة مملة. ومن شدة ما ازدحم الجليل الأعلى بالغابات كان لابد أن تبرهن القدس على أن الصخور قادرة على امتلاك حيوية اللغة. هذا هو وطنى»^(١١).

وربما وجدنا فى هذه الفقرة شبيهاً بارزاً بجمال حمدان عندما يزواج بين عبقرية المكان - على حد تعبيره- وشعرية اللغة، عندما يجعل للخرائط ألسنة بليغة، لكن المميز عند درويش هو تحول هذا الوهم الكونى العظيم إلى تيار شعرى مفعم بالحيوية والنضرة. تجسيد الانطباع على تضاريس الكلمات، وأحسب أن مصدره الحقيقى، وربما كان مصدر حمدان أيضاً، يكمن فى أدب التوراة، ونشيد الإنشاد على وجه التحديد، فإذا قرأنا فى الإصحاحين السادس والسابع عثرنا على «شولاميت» بعينها، ولاحظنا أنها الاسم الوحيد الذى يذكر صراحة بين ملكات وسرارى سليمان. يخاطبها قائلاً: «أنت جميلة يا حبيبتي كترصة»^(١١) محمود درويش: مجلة الآداب، العدد السابع ١٩٧٤.

حسنة، كئورشليم مرهبة، كجيش بالوية. حولى عينيك فإنها قد غلبتاني. شعرك كقطع المعز الرابض فى جلعاد. أسنانك كقطع نعاج صادرة من الغسل.. كفلقة رمانة خذك تحت نقابك. هن ستون ملكة وثمانون سرية وعذارى بلا عدد. واحدة هى حمامتى، كاملتى، الوحيدة لأمها هى، عقيلة والدتها هى، رأتها البنات فطوينها.. ماذا ترون فى شولميت مثل رقص صفيين. ما أجمل رجلك بالنعلين يا بنت الكُريم. نوائر فخذك مثل الحلوى صنعة يدى صناع. سرتك كأس مدورة لا يعوزها شراب ممزوج. بطنك صبرة حنطة مسيجة بالسوسن. ثدياك كخشقتين توأمى ظبية. عنقك كبرج من عاج. أنفك كبرج لبنان الناظر إلى دمشق، رأسك عليك مثل الكرمل»^(١٢). لقدأطلقنا فى اقتباس هذا النص لأنه يشير إلى أحد أهم مصادر الشعر العربى المعاصر منذ السياب حتى درويش، ويكفى الآن أن نتأمل طريقة التجسيد التوراتية للخارطة لتتأكد من هذا التناظر الأسلوبى مع شعر درويش ونثره معاً.

أما شولميت التى أصبحت فى الصوفية المسيحية رمزاً للنفس البشرية المتطلعة لسكنى الرب، الهائمة فى البرارى، تتعرض للمطاردة وهى مولهة به، فماذا فعل بها شاعرنا؟

(١٢) الكتاب المقدس: العهد القديم والعهد الجديد، دار الكتاب المقدس فى الشرق الأوسط. ١٩٨٧ ص ٨٤٩.

أجلسها فى بار تنتظر صديقها، وتتذكر بدورها دوائر فخذيتها
وهى تستعرض تاريخها بين عاشقها وتسترجع موقعها المحتدم
فى الاختيار بين القاتل والمقتول وهى تتلظى شهوة على حافة
عالميهما. لن نتوقف عند مشكلة أريحا فى نص درويش، وهى
الأرض الملعونة فى التوراة والنبوءات المتحققة فيها لأن هذا
ينحرف بنا على طريق السياسة ومزالقها ويبعد عن بؤرة الشعر،
خاصة عن مراقبة الصياغات اللغوية وهى تتشكل فى عبارات
حيوية. بوسعنا أن نعتبر المشهد التوراتى منبع نص درويش
الذى يحاوره ويتجاوز. إذ إن القصيدة لا تقع فى أسر نشيد
الإنشاد، بل تنشطر إلى لغة السينما المعاصرة وسرديات الحياة
الساخنة. لا يفتن درويش بالكنز القديم ولا ينساق فى تياره، بل
يقاومه بجسارة لغوية وشعرية. يخلق أسطوره العصرية فى
شخصية شرلميت الوجودية الجديدة المنبثقة عن الملكة الهاربة
إلى الرب،

فكيف يقوم بترميزها؟:

وأحسست يده تشرب كفيها. وقال
عندما كان الندى يغسل وجهين بعيدين
عن الضوء: أنا المقتول والقاتل
لكن الجريمة
وطقوس الاحتفال

تقتضى أن أسجن الكذبة فى الصدر،
وفى عينيك، يا شولا. وأن أمسح رشاشى
بمسحوق عقيدة!

أغمضى عينيك ، لن أقوى على رؤية
عشرين ضحية

فيهما تستيقظ الآن، وقد كنت بعيدة
لم أفكر بك .. لم أخجل من الصمت الذى
يولد فى ظل العيون العسلىة
وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق
إلا البندقية!

هذا الانشطار الدرامى فى الشخصية الصهيونية يجعله
يهتف بشولا أن تغمض عينيها تماماً كما رأينا فى النشيد
القديم، لكنه هناك كان أسير الحب والجمال، أما هنا فهو نهب
لطاغوت الحرب والشعور بالذنب، كما يجعله يعترف بتزييف الآلة
العسكرية وهى تمسح رشاشها بمسحوق عقيدة، بينما يحصد
العيون التى كانت فى الماضى مبعث الحياة وسحرها النبيل.
وتمضى مقاطع القصيدة التالية متوغلة فى داخل شولميت
وهى تسأل صاحبها عن موعد الخروج من هذا المأزق الوجودى
الذى تطلق عليه تسمية «الحصار» - وهى ذات دلالة خاصة فى
شعر درويش للتعبير عن موقفه، تنقلب هنا لتشير إلى تبادل

الأوار عندما تصف أعداءه - فيتهرب من إجابتها ويكي في
فرح ونشيج الجسدين. تستسلم للذكريات وهي ترى الفتيات في
المرقص قد أصابهن الدوار بين أحضان الشباب المتعبين،
ترمق إعلانات وزير الأمن عن اجتثاث الفدائيين، ووعد له لمن
يموت من جنوده بالمجد ورايات الوطن، تكتشف أن أغاني
الحرب لا تصل بينها وبين صاحبها عندما يصير طفلاً في
تابوته - لقد تقمصت دور الأم - ولن يعيده إليها بعد ما يصبح
خبراً في الصفحة الأولى سرعان ما ينساه رجال الجنرال. يتأكد
لشولميت اكتشاف الفراغ والقطيعة بينها وبين هذا العالم
الفارق في لذة النشوة وسراب النصر، عندئذ تستحضر
النقيض:

فجأة عادت بها الذكرى
إلى لذتها الأولى، إلى دنيا غربية
صدقت ما قاله محمود لها قبل سنين
- كان محمود صديقاً طيب القلب،
خجولاً كان، لا يطلب منها
غير أن تفهم أن اللاجئين
أمة تشعر بالبرد
وبالشوق إلى أرض سليية.
وحبيباً صار فيما بعد،

لكن الشبابيك التي يفتحها
في آخر الليل.. رهيبه
كان لا يفضيها، لكنه كان يقول
كلمات توقع المنطق في الفخ
إذا سرت إلى آخرها
ضقت ذراعاً بالأساطير التي تعبدها
تمزقت حياء، من نواطير الحقول..
صدقت ما قال محمود لها قبل سنين
عندما عانقها في المرة الأولى بكث
من لذة الحب.. ومن جيرانها
كل قومياً تناقشرة موز،
فكرت يوماً على ساعده،
وأتى سيمون يحميها من الحب القديم
ومن الكفر بقوميتها
كان محمود سجيناً يومها
كانت الرملة فردوساً له.. كانت جحيم
كانت الرقصة تغريها بأن تهلك في
الإيقاع،
أن تنفّس، فيما بعد، في صدر رحيم
سكر الإيقاع، كانت وحدها في البار

لا يعرفها إلا الندم
وأتى سيمون يدعوها إلى الرقص فلبت
كان جندياً وسيم
كان يحميها من الوحدة في البار
ويحميها من الحب القديم
ومن الكفر بقوميّتها

للسرد لغته وخواصة التعبيرية في تتابع أفعال الكينونة
وتوالى المشاهد وهي تكشف دينامية المواقف وتجسد لحظات
الصراع الدرامي في داخل الشخصوس عندما لا يبقى في وعيها
سوى تلك الومضات المثيرة.

شولميت حينما تتذكر حبها الأول تسميه «لذتها الأولى» هكذا
تحضر في اللغة بكثافتها الوجودية. تستدعى صديقها الأقدم،
العربي، محمود. لا يتفادى الشاعر وهم التماهى معه، بل يكاد
يعمد لإثارته ليعزز تلقائية الموقف ومصادقته. يقدم لنفسه
صورة ذاتية كنموذج شخصى وقومى، فهو طيب القلب وخجول،
من أمة «تشعر بالبرد» وهي تدخل حمى الثورة وهو فى ذروة
وصاله الحميم مع عشيقته يقول لها أشياء «توقع المنطق فى
الفخ» قتصدقه وتبكى، تكتشف إنسانيتها التي تغطيها «قشرة
الموز» القومية فى اللحظة التي تخفف عنها ورق الجنة مثل أمها
حواء، وتتوالى أفعال الكينونة الماضية عندما يدخل سيمون

حياتها ذات مساء لينقذها من وحدة البار ومن الكفر بقوميتها،
وتقع فريسة تصادم العالمين، ويشتعل على امتداد جسدها
وروحها صراع التاريخ. لم يكن درويش بحاجة إلى استعارة أى
تقنيات درامية كي يجسد هذا الموقف، حسبه أن يحكى طرفاً
من السيرة التى يمكن أن تكون سيرته الذاتية، أو سيرة أحد
أصدقائه المقربين مع إدخال الطرف الآخر إنسانياً فقط، حسبه
أن يمد يده إلى جمرة الحياة حوله وينفخ فيها شيئاً من روح فنه
حتى تنوهج بكل مأساويتها فى كلمات. لكن الشعر خاصة لا
يتأتى هكذا ببساطة، عليه حينئذ أن يصطنع أدوات القص فى
تنظيم الأزمنة وتكوين الجمل وتكثيف اللحظات عند إدراج
المتواليات اللغوية فى أنساق موسيقية، عليه أن يروى الأحداث
بطرق فنية تكتسى فيها قوامها العضوى وشفافيتها الدلالية،
عليه أن يعرف كيف تتشاجر الأصوات بإيقاع يؤدى جمالياً إلى
صحة التمثيل الشعرى، وضبط الإيقاع الدرامى مع موسيقى
التعبير.

وعى درويش نظرياً كل هذه الضروريات، وكان يشير - فيما
يبدو - إلى تصميم مخطط على الاستجابة لها عندما قال: «لم
أعد أعبر عن اللحظة السياسية الفلسطينية، بل عن إنسانية
الفلسطينيين، وانتقلت بالتالى من النمط إلى الإنسان، أى أننى
أطرد من صياغتي الخطاب السياسى البطولى وأتعمق فى

تراجيديا الشرط الإنساني للفلسطيني، وفي جمالية هذه التراجيدية (١٣). وكان النقاد قد لاحظوا بروز العرق الدرامي بشكل مبكر في خطابة الشعري عن طريق الحوار وتعدد الأصوات، وتوقع بعضهم منه أن يكتب المسرحية الشعرية، ونقل عنه قوله منذ مطلع السبعينات «إنني مشبع بالرغبة في كتابة مسرحية شعرية» (١٤). لكن هذا لم يحدث. سرعان ما ارتاح درويش لوصف آخر لأشعاره، يعفيه من مشقة خلق أعمال درامية كبرى تتطلب شروط إنتاج مغايرة على الصعيد الشخصي والاجتماعي، بقدر ما تقتضي مكاناً مستقراً وجمهوراً متماسكاً وتقاليد فنية تستلزم من الكاتب تعمقاً لأصول الفن الدرامي وتلمذاً عل كبار مبدعية بالترجمة من اللغات العالمية وتبيناً لمشروع ثقافي طموح في بنية الأدب العربي، ولم يكن ذلك متاحاً من الوجهة العملية لدرويش، إذ كان يكتب دائماً - على حد تعبيره - وهو في درجة الغليان: «إنني أكتب لأكون حاضراً. وإن هذا الإلحاح إلى الحضور توق حيوي للتجانس مع الحضور الإنساني الشامل، ومع الحياة ذاتها .. إننا نكتب في درجة الغليان، نواصل محاولة الحضور إلى الأرض، ومنها يتبلور المحتوى الأساسي لأدبنا الحديثة .. إنه أدب محاولة الحضور الذي يأخذ شكل المقاومة .. الحضور في المكان المحدد» (١٥). ومن ثم فإن الصفة

(١٣) شاكر النابلسي: مصدر سابق، بيروت ١٩٨٧.

(١٤) رجاء النقاش: مصدر سابق، ص ١٤٠.

(١٥) محمود درويش: الأداب، بيروت ١٩٧٤.

التي تتحقق له حينئذ وترضى طموحه الشعري دون حاجة لدرامية المسرح هي الملحمة: «مازلت أبحث الواقع بكل ما فيه من مفارقات وتناقضات وعبث، وأصر على الغناء الذي لا يشبه الغنائية المعروفة. لقد أراني «يانيس ريتسوس» حين وصف شعري بأنه ملحى غنائى، أو أغنية ملحمة»، ومن الطريف أن نتذكر تعلق السياب بدوره بخاصية الملحمة هذه، لعل ذلك يعود إل طبيعة تمثلهما الكيفيات الامتداد الأسطوري لمثالية القيم والمشروعات المحبطة الكبرى من ناحية، والإحتدام البطولى لمغامرة خوضها على المستوى الفردى من ناحية أخرى، عندما يتراعى للشاعر أن ما يمسك بجواهر إبداعه ويضمن طول نفسه ويصله بأعماق أصلاب قومه لابد أن يكون ملحماً.

لكن دروش كان أكثر امتلاكاً لأنوات الدراما لو أتاحت له الظروف الموضوعية كتابتها، لو لم تفتته الحداثة التجريدية وتستقطب طاقته كى تصب فى تكسير الأبنية التعبيرية واختراق أنظمتها. فقصيد «شولميت» التى نحن بصدها نموذج قوى لذلك، إنها دراما مصغرة يمكن مسرحيتها تحدث فى فتاة يهودية تنتظر صديقها الذى لا يأتى، ويدور رأسها بعشرات المشاهد والتقاطعات المحتدمة، تلتقط العالم المحيط بها بحساسية متوترة حتى تبلغ درجة الذهول من شدة الوعى بواقعها وما يعتمل فى باطنه. أما المقطع الأخير فلا يفتعل أى خروج فنى من مأزق حيوى متفاقم:

شولميت انتظرت صاحبها فى مدخل

البار القديم

شولميت انكسرت فى ساعة الحائط

ساعات ..

وخضعت فى شريط الأزمنة

شولميت انتظرت سيمون - لا بأس إذن

فليات محمود .. أنا أنتظر الليلة عشرين سنة

كل أزهارك كانت دعوة للانتظار

ويداك الآن تلتفتان حولى

مثل نهريين من الحنطة والشوك

وعينا الحصار

وأنا أمتد من مدخل هذا البار

حتى علم، الدولة، حقلاً من شفاة دموية:

أين سيمون ومحمود؟

من الناحية الأخرى

زهود حبرية

ويمر الحارس الليلى

والإسفلت ليل آخر

يشرب أضواء المصابيح

ولا تلمع إلا بندقية ..

يحتدم الإيقاع الغنائى هنا بالتكرار المتصاعد للمطلع، فمدخل

البار قد أصبح «قديمًا» ، واستمر الانكسار فى الحائط النفسى «ساعات»، واستوى فى عينها كل من سيمون ومحمود، وأطبق عليها الحصار فى غيبة الرجلين، نشأت الطبيعة بتحجر الهور، وسقط ظل الشرطى ليكمل انطباق الليل على المشهد، ويجعل بريق الأمل الوحيد المفضى إلى أفق المستقبل بريق البندقية!

فإذا كان لنا فى هذه القراءة أن نعيد طرح السؤال الأول عن المرموز له بشخصية شولميت، وتفادينا أحادية الدلالة التى تقتل الشعر بدعوى وضوح الفهم، كان بوسعنا أن نرى فيها عدداً من الدلالات المتفاوتة فى القرب والبعد والتشابه، من الفتاة اليهودية التوراتية العاشقة التى تلمع حقيقتها الإنسانية المطموسة والمخبوعة، إلى الأرض الحائرة بين رجلين لكل منهما منطقة فى الاعتماد على قوة الحق أو قوة الأمر الواقع، إلى المأزق التراجيذى الذى يستعصى على الانفراج بغير أداة الموت وهو يزعم صناعة الحياة، إلى غير ذلك مما يمكن أن تسفر عنه إعادة ترتيب معطيات الترميز والتشفير فى النص. وربما كان إرجاء المعنى هكذا غير مريح للقارئ، لكنه أكثر صدقاً فى تمثيل دراما الانتظار. كما أن الامتداد التوراتى لشخصية شولميت، وربما لاسم سيمون «شمعون» أيضاً، ولعنصر «أريحا» المكثف، قد ظل خلفية محتملة تضىء مسحة تعبيرية ذات نكهة خاصة على القصيدة، ليس من الضرورى أن يكون الشاعر واعياً بها. لكن يظل مبعث القلق فى هذه الدراما أنها وهى توغل فى تمثيل الحياة الباطنية غير قابلة للإخراج الواقعى على

خشبة المسرح، فليس هناك جمهور عربى أو عبرى يطبق تعليق الحل لغير صالحه.

انبهام الرؤيا وتشذّر التعبير:

كانت لا معقولة الواقع المعيش فى التجربة التاريخية هى مدخل درويش للحادثة التعبيرية، وهى وسيلته فى الآن ذاته للانتقال من مصاعة الرؤية الحسية والحيوية إلى انبهام الرؤيا الشعرية. وقد شعر النقاد بشكل متواتر أن نموذج درويش الشعرى أضحى يمثل حالة فائقة فى كثافتها وتركيزها المختزل لأهم التحولات الأسلوبية فى التجربة العربية المعاصرة فهو الذى دخل الميدان وهو ينشد:

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب

كل قارئ..

فإذا لم يشرب الناس أنا شيدك شرب

قل: أنا وحدى خاطئ..

ثم لم يلبث أن عبّ من كؤوس الشعر حتى أترع، وأطلق من غناء الروح ما أوجع وأمتع، فأخذ أفانين القول ويتقلب فى أحضان الأساليب العديدة، موظفاً على طريقتة الخاصة، الحس اللغوى والثقافى للمجتمع العربى والعبرى، مستتبداً مرة على حائط المتنبى الذى كان يركب الريح، مرة أخرى على آثار الأندلسيين بعد تعصير تباريحهم وأسبنتها، متراوفاً بين أيديولوجيات عديدة تنتقل به من الوعد إلى الخيبة، حتى أدرك بتجربته الذاتية أن قصارى ثورته أن يتغير شعرياً حتى يبلغ منطقة الرؤيا: «لا أكتب شعراً لأغير الواقع،

ولكن الواقع أرغمنى على الكتابة، استعبدنى من شدة ما أذلتى، من كثرة ما كان واقعاً وقعت فيه، ولكن هذه العبودية تمنحنى الحرية. فحين كتبت وجدته يختلف عن نقيضه، ولكن نقيضه ليس إلا هو متحولاً، هذه علاقته بمعادلة الواقع التى أستخرج منها حريتى من جهة، وقابلية للتحرر والتغيير من جهة أخرى (١٦).

عند هذه النقطة لا يمكن أن تكون درجة المقروئية ووضوح الفهم معيار المصادقية الشعرية، ولا أن تكون بساطة التعبير هى أداة تخليق الرؤيا وإعادة صياغة العالم بالحلم المستحيل والدفق الإنسانى الذى يمسك بجوهر الهارب فى تشظى الكلمات وتقاطع الصور والأوضاع. وإذا كان الشعراء المحدثون قد أطلقوا كلمة الصوفى «النفرى» شعراً لهم، «كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة» فإن الفهم النقدى لها يتجاوز مفهوم ضيق العبارة، بحيث يتعين أن تشير فحسب إلى العبارة غير الشرعية، العبارة اللغوية المعتادة هى التى تضيق وتنكسر، أما العبارة الشعرية فهى سحر اللغة وكيمياؤها، لا يمكن أن تستنفد حيلها وإمكاناتها فى خلق أوضاع تعبيرية ورمزية متجددة، لو ضاقت فعلاً لمات الشعر بتقلص مقتنياته وتقنياته. لغة الشعر إذن كثيراً ما تمزق وتسخر وتتجاوز ضيق العبارة التواصلية عندما تعيش فضائنها الحر بما لا تستنفده جميع الكشوف الجمالية، فهو فضاء يمتد فى المستقبل وطاقة المجهول فيه، حيث تجد الرؤيا دائماً لدى المبدعين ما تتحقق به وفيه، إنها فى (١٦) محمود درويش: المصدر السابق ص ٢٠٢.

حقيقة الأمر لا تولد ثم تبحث عن قماط العبارة كما يفهم عادة، بل تتخلق في رحم اللغة ذاتها.

بهذا المفهوم لا بد أن نكف عن اعتبار الإبهام مجرد مأزق في التعبير، لا نكسة في مسار الشعرية كما يتوهم الأيديولوجيون السذج. إنه شئٌ كامن في جذور الشعر ومرتبطة عضوياً بطبيعته التي تجهد في تكوين عمليات تشفير جديدة كلما احترقت بضوء التكرار عملياته السابقة، هكذا يؤكد علماء اللسانيات منذ منتصف هذا القرن على أقل تقدير، فجاكوبسون مثلاً يرى أن الإبهام «لمح لازم للشعر، ويكرر مع إمبسون أن مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها، وليست الرسالة هي التي تصبح وحدها غامضة فحسب، وإنما يصبح في جذور الشعر نفسها، وليست الرسالة هي التي تصبح وحدها غامضة فحسب، وإنما يصبح المرسل والمتلقى غامضين أيضاً، فبالإضافة إلى الكاتب والقارئ هناك «أنت» و«أنتم» المخاطب الذي تقترضه المنولوجات الدرامية والتضرعات والرسائل. إن أهمية الوظيفة الشعرية/ الجمالية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة. وينساب الرسالة ذات المعنى المزوج مرسل مزوج ومتلق مزوج وأيضاً إحالة مزدوجة» (١٧).

على أن شعر الرؤيا هو الذي يملك باقتدار تخصيص هذا الازدواج، فهو الذي يضرب عند الجذور، في تلك المنطقة التي تتركب (١٧) جاكوبسون، (رومان): قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، الدار البيضاء ١٩٨٨ ص ٥١.

في باطنها العبارات أنساقاً لم تفتزع من قبل. هو الذي يجمع جديلاً بين أطراف المفارقة البادئة، انحراف جلى في الإسناد يبلغ بدرجة النحوية إلى أدنى مستوياتها، مع التماسك المنتظم في البنية النحوية المرجعة، فيما يتكئ على قاعدة إيقاعية بارزة.

سنختار من بين إمكانات عديدة نموذجاً من أحد دواوين درويش الأخيرة التي اختلت فيها قواعد الدلالة المألوفة لتقوم مقامها تركيبات الشظايا التعبيرية، واختفت أنماط السرد الخطى والدrama المحتدمة على السطح، وقامت اللغة في ذاتها، ولولا نصوع التجربة الحيوية التي ينبعث منها الشاعر لانتقلت هذه الإحالات التعبيرية به إلى منطقة التجريد ونسفت أساسه التعبيري كله، لولا أن قارئه يعرف بطائفة الأيديولوجية وينظر إليه دائماً «بأثير» رجعي» يستشير ذاكرته المتراكمة، لولا أنه اشترك معه في متابعته صناعة هذا الوجه الأخير من عالمه الشعري المفعم بكل خيبات الواقع وانكسار جماليته، وتطلع معه إلى تجاوزه حتى أصبح متوطناً في هذه التحولات، لما استطاع أن يتابع تطبيق رؤيته على سطح جارح من مرايا متناثرة وشظايا لم تكتمل، وإشارات في طور التكوين والابتسار. إذ تظل هناك دائماً عند قارئ درويش - المدرك وغير المدرك بوضوح كاف - خلفية مؤنسة في ليل المعنى ووحشة التأويل وفراغ الفهم، هي التي تسعفنا في فك شفرة رموزه وربط شتات بنيته الغائبة. وبهذا فإن ما أدى إلى التفكير والنقص على المستوى اللغوي والنصّي هو الذي يقضى بدوره إلى التحام خيوط الرؤيا وتشابك نسيجها في

التحليل الأخير للقراءة الممعنة.

النص الذى أخذناه يأتى بعد «سرحان» و«أحمد الزعتر» وغيرهما من المطولات التى حظيت باهتمام تحليلى واف، فهو من ديوان «أرى ما أريد» الصادر عام ١٩٩٠، وهو نموذج طريف من الرباعيات التى يجرب فيها درويش شكلاً مقطعيًا كلاسيكيًا، بعد أن جرب فى مجموعاته السابقة أنماطاً ثرية من النظم المقطعية بأعداد ومساحات مختلفة تستحق التأمل والتحليل فى سياق خاص. وبناء الرباعيات فى الشعرية العربية يرتبط - كما هو معروف - بتجربة الخيام التى تتوارى بعيداً عن ذاكرة النص هنا، إذ يحفر مساره المستقل، ويشعر فى تقطير اختلاجه الحميمة بأسلوبه الخاص:

أرى ما أريد من الحقل .. إنى أرى

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني:

هذا السراب يؤدى إلى النهوند

هذا السكون يؤدى إلى اللازورد.

أمران هنا يقومان بتهيئته المشهد للرؤيا الشعرية الخالصة، أولهما تعلق فعل الرؤية بالإرادة «ما أريد» لا بعملية الإبصار ذاتها. يتعرّز ذلك بأن هذا النوع من الرؤية لا يتم صراحة إلا عند إغماض العينين. والثانى يتمثل فى تداخل الجواس وتجاذب معطياتها على النمط السريالى. فما هو بصرى يقود إلى المسموع، وانعدام الحركة تتولد منه أنصع الألوان. يأتى ذلك من علاقة السراب بأنغام النهوند، وارتباط السكون بألوان اللازورد.

على أن انعقاد الرؤيا لا يتم ألياً بمجرد هذه التهيئة التعبيرية، بل يتطلب شرطاً لازماً هو أن تكون العناصر الدالة فى الخطاب الشعري قد تم تحضيرها لدى المبدع والمتلقى فى فترة حضانة سابقة وكافية، أى بحيث يكون للكلمات تاريخ رمزى عميق فى سياق الخطاب الشعري الكامل للمبدع. وتكون صلة المتلقى بها، ومعاشرته لازدواج معانيها قد اختمرت وتعتقت. فالعناصر الفاعلة فى مطلع هذه القصيدة، وهى حقل القمح واللآزورد «الأزرق» لها طبقات عديدة من الدلالة تراكت لدى قراء درويش خلال تنامى حساسيتهم بتعاضم جهازه الترميزى، الأمر الذى يجعلنا نؤثر عدم المبادرة بتحديد مدلولاتها اعتماداً على معانيها اللغوية، ولا ما تحمله فى النصوص السابقة، انتظاراً لكيفية دخولها فى علاقات جديدة فى شبكة هذا النص التى توظفها وتعديلها فى الآن ذاته:

أرى ما أريد من البحر .. إنى أرى

هبوب النوارس عند الغروب، فأغمض عيني:

هذا الضياء يؤدى إلى أندلس

وهذا الشراع صلاة الحمام على ..

نفس البنية النحوية تتكرر بشكل متطابق مع الرباعية السابقة، هذه أبرز حيل توليد الرؤيا. مع اختلاف العناصر المفجرة للطاقة الرمزية بطبيعة الحال. فعل الرؤية الملحاح يظل مسنداً إلى المتكلم / الشاعر/ القارئ. المفعول به - وهو المشهد المرئى - ينصب هذه المرة على البحر/ الأزرق ونوارسه الذائبة فى الإيقاع السرابى للريح. تتم ترجمة السراب إلى الضياع عن طريق التبادل فى الموقع،

كما يتحول السكون إلى شراع. وهنا تتم إضافة عنصرين فاعلين في توليد الدلالة الكلية للنص وهما الأندلس والحمام. فإذا اختبارناهما عن كثب وجدنا قرب ما يفضيان إليه، الأندلس = الرمز المزمّن للوطن السليب والجنة المفقودة، لاحظ ما في هذه العبارات غير الشعرية من جاهزية ترتاح لها أذن القارئ للوهلة الأولى، أما الحمام فمعطاه القريب هو السلام، فهل يريد الشاعر هنا أن يرى السلام المؤدى للفقد؟ أولاً نكون قد تسرعنا قليلاً في إسقاط معطيات العالم الخارجى على النص المكتوب قبيل مؤتمر مدريد؟ مهما يكن الأمر فليس في وسع القارئ أن يستبعد «احتياطي الدلالة» المتوفر لديه عن درويش، خاصة وأن البطانة الأيديولوجية سريعة الالتئام، تبادر فتعطى لتشتته وتشرده مستوى كافياً من التماسك والاتساق. لا يستطيع القارئ أن يطفى «ضوء القضية» الذى يمثل خلفية مهما كانت خافته إلا أنها تضمن إمكانية الرؤية للنص، بحيث تقوم بدور الوعاء المانع من تبخر قطرات التجربة وتكاثف الضباب. لكن هذه البطانة الأيديولوجية لا تكفى للتفسير السهل التلقائى لجميع الرموز وحملها على أقرب معنيها، فهناك علاقات دلالية لابد من الجتهاد فى إقامتها، فعلاقة حقل القمح بالبحر، والسراب بالضياء، وشراع الصلاة بالازورد تتفاوت فى خصوصيتها ودرجة إيهامها، وتقضى بالنص إلى تعدد المستويات وتشابكها.

أرى ما أريد من الليل .. إني أرى
نهايات هذا العمر الطويل على باب إحدى المدن

سأرمي مفكرتى فى مقاهى الرصيف، سأجلس هذا الغياب على مقعد فوق إحدى السفن.

من عاشر شعر درويش لا تصبح لدية أية مشكلة فى مشكلة فى استحضار هذا العالم الذى يتوغل فى أحشائه، فالليل بديل ونظير البحر منذ الشاعر الضليل، وسأم الشاعر من طول الهجرة والوقوف على أبواب المدن فى المرافئ والمطارات قد غدا قصة يومية مبتذلة لابد أن تؤدى إلى رفض الكتابة الذاتية المفهومة / مفكرتى، إذ لا يمكن أن ينجح فى التقاط جوهرها سوى عبارة لا معقولة: «سأجلس هذا الغياب على مقعد فوق إحدى السفن». وضع الغياب على مقعد مبحر هو إذن أول الخيوط الشعرية فى تكوين الرؤيا المنبثقة فى القصيدة. لا نستطيع أن نصف هذه الصورة بالاستحالة، المستحيل هو أن يبلغ التوتر من الموقف الواقعى فى الوجود الفعلى لهذا الإنسان ذروته، وتظل علاقات الدلالة المعتادة بين الفواعل والمفعولين قادرة على تمثيل تلك الحالة التى لم يبلغها متحدث باللغة من قبل، أى أن انكسار هيكل التعبير فى انحراف الإسناد اللغوى يصبح الوسيلة الوحيدة لتوليد الدلالة. الغياب مسميات كثيرة، لكن ما يشير إليه هنا وهو يوضع على مقعد سفينة، بلا أوراق، قد تخلق فى جسد هذا النص فحسب. وهكذا فإن الرؤيا تشرع فى التشكل عبر تجميع عدد من الإشارات المستحدثة فى سياقات جديدة، تشبه الحلم المؤلف من مشاهد بصرية، لكن تكوينها لا يتم إلا فى حالة واحدة هى إغماض العينين والدخول فى غيبوبة الحواس . وما يفعل فعله فى

نفوسنا بالتوازي مع هذا الانكسار إنما هو شعور بتماسك البنية الجمالية للنص عبر التفاعل التائثرى النشط بين مجالات المفردات المتبادلة من حقل وبحر وليل، بحيث تبدأ فى تأليف منظومة متجانسة وشاملة.

أرى ما أريد من الروح: وجه الحجر
وقد حكَّ البرق، خضراء يا أرض، خضراء يا أرض روى
أما كنت طفلاً على حافة البئر يلعب؟
مازلت أَلعب.. هذا المدى ساحتى، والحجارة ريعى.

أفضى الغياب إلى عالم الغيب، أبلغ رموزه هى الروح، وعندما تمتد الرؤية لتغمر الروح فإن تاريخ الكلمات لابد أن يسعف فى تجليها، إذ تتبثق من جملة موجزة «البرق يحك الحجر» عوالم ميثولوجية كامنة، يمكن لها أن تستحضر فى لمحة البرق كلمة «البُراق» وفى صلابة الحجر «صخرة المقدس» دون قصد مباشر. تحضر أرض الروح العامرة بحضور الماضى، وتطل صورة الطفل/ الشعب، وهو يلعب على حافة البئر/ السقوط. وتأخذ ألوان الطيف الدلالية فى التوالد والتكاثر. ويظل فعل الشعر الأساسى ماثلاً فى سحر تحويل الكون إلى ساحة، والريح إلى حجارة، إنها صناعة المستحيل فى حلم الكلمات الشاعرة.

عند هذا المستوى من الأداء يكون قد امتلك لغته واستوت له طريقته فى التعبير بحرية تامة، يكون قد بلغ درجة «أسطورة» اللغة بتحميلها فائض قيمتها الدلالية المتزايدة فى شعره، سواء كان ذلك

من خلال القصائد المطولة أو المقطعات الصغيرة. فإذا تذكرنا الوقفات النقدية المتأنيّة التي استحققتها مطولات مثل «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا» أو «أحمد الزعتر» أو «قصيدة الأرض» وجدنا السمة المشتركة بينها تتمثل في خروج الرؤيا من انكسار التعبير وتشظية على وجه الخصوص، وإذا كانت درجة «لا معقولة التركيب» في مثل تلك القصائد عالية بطريقة مرهقة للقارئ العادي، فإن الناقد يجتهد عادة في لمّ شتات التأثيرات المتباعدة وتبذير تقنيّتها شعرياً، حتى إنه يسمى الكابوس الناجم عن تمثيلها حُلماً؛ إذ يقوم الشاعر «بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب، عناصرها شذرات من مرايا مهشمة ومبعثرة، في ماضٍ ناء غائر في الذاكرة، ويتم ترتيب المفردات أو الجمع بينها بشكل يكسر السياق الواقعي لصالح سياق حلمي يظل معلقاً بزمن غائم مكبل بذلك الحلمي المطلق نفسه»^(١٨). على أن النتيجة الضرورية التي تصب فيها هذه التحليلات تتمثل في تجاوز الحس إلى المجرد عبر فعالية السياق وآليات الترميز الشعري، إذ تلعب مظاهر الانحراف الإسنادي دوراً أساسياً في انبثاق الدلالة وتشكيل الرؤيا، ولا يمكن ملاحظة ذلك إلا بتأميل التراكيب الشعرية سواء كانت في وحدات مطولة أم مصغرة. أما ما يلجأ إليه بعض النقاد من بذل جهد كبير في استقصاء ما يسمى بالمعجم الشعري للشاعر، بغية تحديد عدد من الدوال المكرورة التي

(١٨) اعتدال عثمان: نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، مجلة فصول، القاهرة ١٩٨٤ ص ١٩٧.

تتمتع بنسبة ترجيع عالية في نصوصه، فإنه إجراء لا يكشف - على طرافته - عن أهم مولدات الدلالة في الصيغ الشعرية، إذ إن هذه البوال ذاتها ترد مرة باعتبارها رموزاً لغيرها وترد مرات أخرى على حقيقتها، الأمر الذي يؤدي لاختلاف درويش الأساسى فوجده يدور حول عدد من العناصر تمثل البحر والرمل والحجر والتراب، والثانية عناصر تمثل البرنتقال والزيتون والصفصاف والياسمين والورد، على تعدد السياقات والإشارات التي تكمن خلف هذه العناصر (١٩). ولو بذل جهد مثل هذا في تحليل أنواع العبارات الشعرية ونسبة توظيفها للصيغ المختلفة وكيفية صناعتها للمجازات والرموز، ونعم التفكير الشعري المائل خاصة فيما ينشأ بينها من علاقات لكان أكثر خصوصية وجدوى في تحليل الأساليب الشعرية. وربما تسهم نظرية الشفاهية والكتابية التي تثير منذ وقت طويل اهتمام علماء الأساليب، والتي يتحمس لها بعض شبابنا الواعدين اليوم، ربما تسهم في تقديم نموذج عملي للبحث في الصيغ على أساس أن «كل أشكال التعبير والتفكير تقوم على الصيغ إلى درجة ما، بمعنى أن كل كلمة وكل مفهوم معبر عنه هو نوع من الصيغة من حيث هي طريقة جاهزة «أو مستحدثة» في ترتيب مواد الخبرة، وتحديد الكيفية التي تنتظم بها الخبرة والتأمل عقلياً وبوصفها وسيلة من وسائل تقوية الخبرة في كلمات منظومة» (٢٠). وبما أن حالات الترميز وأبنية

(١٩) شاكر النابلسي: مصدر سابق.

(٢٠) والتر. ج. أرنج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، الكويت

الإيقاع وأشكال التعبير، وهى صميم الفعل الشعري التخيلي، لا تتم إلا بالصيغ، فإن التركيز على تتبعها هو الذي يضمن كشف أساليب التعبير. وعندئذ سنرى أن إرتفاع نسبة التشبث في شعر درويش نتيجة لانخفاض درجة النحوية لا تعوضه أشكال التكرار المقطعية ولا تعين الذاكرة في مهمة استحضاره، وهذا يجعله - خاصة في تجلياته الأخيرة - شعراً كتابياً إلى حد كبير ويجعل غنائيته ذات طابع تجريدي مهما تدرّع بالعناصر الحسية، إذ إن العلاقات بين هذه العناصر لا تطفو على سطح الدلالة ولا تكفى لها لحمة الإيقاع.

أرى ما أريد من السلم .. إني أرى
غزالاً وعشباً وجدول ماء .. فأغمض عيني:
هذا الغزال على ساعدي
وصيَّاده نائم قرب أولاده، في مكان قصي

هنا نلمس نقله في نظام تداعى العناصر الدالة، فإذا كان بوسع القارئ أن يعثر على بنية تجمع أطراف الحقل والبحر والليل باعتبارها ساحة طبيعية تنبسط كي يفتقرشها القلب الذي يخضر فيها والروح التي تتشربها فإن السلم هنا يشرع في تكوين منظومة جديدة تتألف من ثلاثية السلم والحرب والسجن، وهى وإن كانت متجانسة فى تشكُّلها ومتقاربة فى عدد جباتها لكننا لا نلبث أن نجد هذا النظام قد اختل وتشتت بدخول عناصر مبعثرة، مختلطة، أى أننا نصبح حيال بنية عنقودية فى هذا النص، تمتد الخلفية الأيديولوجية الكامنة فى عروقه كمحور غير منظور يضمن تماسكه، ثم تنمو فى أطرافه مجموعات متفاوتة فى تجانسها وأعدادها فى بعض الأحيان،

لكنها متوازية فى درجة كثافتها وتركيز حلاوتها وبقية العناصر الداخلة فى تركيبها، فإذا مضينا فى استخدام صورة العنقود وجدنا أن كل وحدة/ حبة فى هذه القصيدة تملك استدارة الرباعية بشكلها الموسيقى وهيكلا النحوى، وغلافها الخارجى المتمثل فى البنية الأولى «أرى ما أريد .. إنى: فأغمض عيني»، الأمر الذى يؤدى إلى تماثل مذاقها الجمالى. لكنها تتراكم بطريقة عضوية خاصة، تختلف عن كيفية توالى الأبنية السردية والدرامية. لا تؤلف نسقاً متنامياً مستطيلاً متوالداً لا يجوز الإخلال بتربيته، بل تشكيلاً متكاثراً بلا ضابط مكانى فى معظم الأحوال. بوسع كل قارئ أن يكتشف - أو يبتدع - علاقاته الخفية نون أن يلتزم بها غيره من القراء. وبهذا فإن علاقة وحدات الرباعيات ببعضها تتراوح بين إمكانية تماسك كل مجموعة طبقاً لضرورة التداعى والتداخل، وحرية تبادل المواقع نون إخلال كبير بالنسق، بما يجعلها بنية مفتوحة مثل المرائى المتشذرة والمتناثرة فى قدرتها على تكوين الصور المتناظرة.

والواقع أن درويش يستثمر بهذه الطريقة الجديدة البنية الشكلية للرباعية إلى أقصى درجة. فبينما يلتزم فيها بما لم يكن يلزم الشعراء من قبله من أطراد المطلع ككافية استهلالية وانتظام الهيكل النحوى للصياغة يبذل جهداً مدهشاً فى تنويع حشو الرباعية وتبديل عناصر المطلع ذاته بما يخفف من وقع الابتذال الناجم عن وصول التكرار إلى درجة الإشباع. ويتحول عبارة «أرى ما أريد من .. إنى أرى» إلى لازمة موسيقية تمارسها فعاليتها على المستوى الإيقاعى بالاستمرار فى قدح شرارة الرؤيا، وعندئذ يقوم الطابع الرمزي

للمرئى بتكوين مشهد مخالف رفيع الجمالية. ويكفى أن نسترجع منظومة الغزال والعشب وجدول الماء، وقد نام الغزال على ساعد المتكلم، ونام الصائد قرب أولاده فى مكان بعيد، دلالة على حلول أقصى درجات الأمن بين الطبيعة والإنسان، بين عناصر الكون كله، حتى ندرك مستوى «الهارمونية» الرفيع. فالحس هنا يوظف بفاعلية بالغة لتجسيد المعنى التجريدى بطريقة تشكيلية خلابة. على أن نتذكر أن هذا السلم الكامل لا يمثل ذروة الرؤيا الكلية للنص، بل يشتبك مع بقية العناصر دون أن يرقى للحل النهائى.

أرى ما أريد من حرب .. إنى أرى
سواعد أجدادنا تعصر النبع فى حجر أخضرا
وأبنا يرثون المياه ولا يرثون، فأغمض عيني:
إن البلاد التى بين كفى من صنع كفى.
أرى ما أريد من السجن: أيام زهرة
مضت من هنا كى تدل غريبين فى
على مقعد فى الحديقة، أغمض عيني
ما أوسع الأرض، ما أجمل الأرض من ثقب إبره.

يمضى ترقيم الرباعيات حتى يبلغ عددها خمسة عشر، لكن المجموعات التى تكونها لا تلبث أن تتناثر حتى تلتصق بالعنقود، كل حبة على هواها، فبعد السجن يأتى البرق والحب، والموت والدم، وينتقل المجال إلى المسرح العبثى والشعر، لتكوين خاتمة مع الفجر والناس. ويقوم حشو كل رباعية بخلق كون مصغر يوازى نظيره فى علاقاته وآليات ترميزه، ويصبح بوسعنا أن نعتبر كلاً منها قصيدة

كاملة، نصاً تاماً قابلاً للقراءة، يحسن السكوت عليه. وأن نحسب علاقاتها من قبيل ما يربط قصائد الديوان في المجموعة الشعرية، الأمر الذي يبيح لنا أن نرتكب مخالفة نصية بالوقوف في التحاليل عند هذا القدر كنموذج على ما سواه لا يخل كثيراً بشروط القراءة.

على أن ما يلفتنا في الرباعية السادسة إنما هو طبيعة العلاقة بين مكوناتها التاريخية وختامها العبثي التجريدي، فعندما تأتي كلمة «الحرب» تشتعل تلقائياً خطابية اللغة وذاكرة الصيغ فيها، لكن المرئى بعدها يكسر هذا التوقيع، إذ يتمثل في وعى تاريخي مستقطر يعرض الزمان على مرآة المكان، فالأجداد يعصرون النبع ليصب في حجر أخضر، لابد أنه حجر الانتفاضة، وتحتم سلسلة توريث المياه فتقطع عند جيل المتكلمين، ويكون جفاف المياه إيذاناً باشتعال لا ينطفئ. لكنه عندما يغمض عينيه ماذا يرى؟ يجد واقعه العبثي، لا يملك من المكان سوى ما يقبض بكفيه من فراغ، ما يصنعه ينحصر في مسافة ما بين إصبعيه.

وتقوم الرباعية التالية بخرق النظام منذ البداية، تغيب فيها صيغة «إنى أرى» الملازمة للمطلع، فالسجن بالنسبة للمتكمم/ الشاعر يحيله إلى عالم بالغ التركيز، فعمره يتحول إلى أيام تصبح زهرة، وتنشطر ذاته إلى غريبين يجلسان في مكان عام بانقصاص سافر. وعندما يغمض عينيه تتراعى له أفدح التناقضات واقعاً معيشاً تتلخص فيه سعة الأرض كلها في ثقب الأبرة. وكما يختلف نظام الصيغ يتغير نمط التقفية، فمن نظام التوالى بين العناصر مثل: أرى/ أخضرا في مقابل: عيني/ كفى في المقطوعة السالفة، ينتقل إلى نوع من التبادل

المتباعد فى: زهرة/ فى/ عيني/ إبرة. ونلاحظ حينئذ أن استمرار الانحراف فى تركيب الجمل الشعرية قد أخذ يسهم فى جلاء انبهام الرؤيا ويبدد غيومها، إذ يكتسب المرثى، وهو تجربة الشاعر الحيوية المصيرية بأكملها، درجة عالية من التماسك والتبلور فى المدلول بالرغم من تشتت الدوال.

ويحكم اقتصاد الرموز الحسية الموظفة فى كل رباعية منطق التوازى بين مشاهدات الرؤية فى المرايا المتشظية، عبر حبات العنقود التى لن تختلف طبيعتها كثيراً بتراكم أعدادها، إذ تظل كل رباعية تمارس وظيفة البيت فى النص القديم من حيث الاتصال والاستقلال، ويبدو أن هذه البنية الشكلية هى التى أصبحت تقوى على حمل رؤية درويش واختزالها. فهو يعتمد عليها أيضاً فى مجموعات اللاحقة وأخرها «ورد أقل»، وكأنه قد اهتدى فيها إلى تحقيق غنائيه الخاصة، سواء إرضينا بتسميتها ملحمة كما يحلو له أن يتصور، أو صدقناه بأنها متحولة بين أنماط الأساليب التعبيرية حتى تقف على حافة التجريد الرؤيوى كما شهدنا فى هذه المتابعة النصية.

التجريد فى شعر أدونيس

أفضت الأساليب التعبيرية بعد طول التفاعل مع الحياة والفكر واللغة إلى طريق الرؤيا حيث تتبهم معالم الأشياء الحسية، ويخف وزن التجارب العينية، وتصبح الكلمات رموزاً لعوالم ضاربة فى الخفاء. لكن هذه النقطة العليا - الرؤيا - سرعان ما أضحت منطلقاً لجيل جديد من أساليب الشعرية، أخذ يتباعد بإيقاع متزايد عن القاعدة التعبيرية فى تمثيل الحياة فى مظهرها وباطنها، ليجوس خلال كواكب بكر لم يصل إليها الشعر العربى ولم تعرفها بهذه الكثافة بنيته اللغوية من قبل.

لقد اختزلت هذه الأساليب عمليات التخليق البطئ فى تجارب الشعر الإيحائى والوجدانى لعناصر التجريد المحسوب، ونفضت يديها بسرعة من مجمل أشكال أخرى بعيدة استقرت لدى المتلقى، قفزت فوقها وضربت عليها حجاباً كى تعانق أفق كتابة أخرى بعيدة فى الزمان والمكان، وفى منطقة القروسطى تارة ولدى الحداثة الغربية تارة أخرى، بعد نصف الجسور الممهدة للتواصل الممدود ومواجهة الفضاء الكونى دفعة واحدة. جاءت تجربة أدونيس الغنية كأبرز تأسيس لهذا النهج السديمى، اقترنت بالرفض والخلف والجنون منذ بدايتها. اتشحت بالأسطورة على طريققتها الجديدة

وخرجت تزلزل ثوابت الإبداع العربى المتواصل وتحرق مسافاته المنظورة. لكن النقطة العليا - الرؤيا - أضحت مفصلاً يربطها بمشقة بما تجتهد كى تنقطع عنه.

ولأن بحثنا ليس تاريخياً فلن يتوقف طويلاً عند تحليل العوامل الكبرى التى رشحت شعر أونيس لهذا الدور فى تاريخه الشخصى والثقافى، لكن فهم ديناميكية هذا الخطاب الشعرى فى علائقه الكبرى بجامع النص العربى يتطلب الإلماع الخاطف لأبرز هذه العوامل وهى:

- القفز على جسر الإحياء والحركة الوجدانية

- تعمية الأيديولوجيا المضادة للقومية والماركسية

- سبق التجريد النظرى على التجريب الإبداعى.

وربما كانت شهادة أونيس الأخيرة التى نشرها بأمانة فى سيرته الذاتية الثقافية تستقطر كيفية تشكيل هذه العوامل دون أن تعرض لفاعليتها فى تكوين أسلوبه إذ يقول «كانت معرفتى بالنتاج الأدبى العربى المعاصر آنذاك (فى منتصف الخمسينات) ضئيلة جداً، بل شبه معدومة، ربما بسبب العزلة التى كنت أعيش فيها. أو ربما لأسباب أيديولوجية زينت بطريق أو بأخرى أنه نتاج لا يمكن أن يقدم لى شيئاً يفيدنى فيما أتجه نحوه وأتطلع إليه. كان الأدب الذى يرد من القاهرة هو السائد. غير أنى لم أقرأ أى شاعر أو كاتب مصرى إطلاقاً باستثناء المختارات التى كانت ترد فى الكتب المدرسية «يلاحظ أنه لم ينتظم فى المدرسة إلا فى سن الرابعة عشرة عام ١٩٤٤» حتى شوقى نفسه لم أقرأه. ولم تبدأ قراءاتى

للنتاج المصرى، الأدبى والفكرى، إلا أوائل السبعينيات، الأمر نفسه بالنسبة إلى نتاج العربى الآخر.. ومعنى ذلك أننى كنت أجهل ما يشكل المرجعية الأدبية المعاصرة لجيلى الأدبى»^(١).

ونتيجة لهذا المنظور الشخصى البحث وظروف عزلته «التيارات الشعرية، بسبب انتمائى الفكرى والسياسى (للحزب القومى السورى) فقد كانت الأوساط الأدبية ذات النزعة القومية العربية، وذات النزعة الماركسية - الشيوعية - تنظر إلى بنوع من العداء، وتفرض على نوعاً من الحصار والمقاطعة» فإن هذا الحصار وتلك المقاطعة لحركة الثقافة العربية السائدة من جانب أدونيس قد أبعداه عن النمو المتطور الشاق فى أبنية الذهن والمجتمع فى الحياة العربية المعاصرة، الأمر الذى جعله يتوهم أن عصر النهضة العربية فى القرنين الماضيين إنما هو فراغ تاريخى. «أو تجويف داخل التاريخ الثقافى العربى. وهو فراغ بوجهين: الوجه الأول هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الماضى العربى. والوجه الثانى هو فراغ القطع مع عناصر الحيوية والتقدم فى الحاضر الغربى»^(٢).

ولا نحسب البعث الإيحائى فى جملة سوى جهد تاريخى خلاق لتكوين العصارة الحضارية التى تملأ بنسغها هذين التجويفين على وجه التحديد. لكن حرمان أدونيس الشخصى من تشربه فى طفولته وصباه هو الذى أفضى به إلى التصور المتفرد، ولم يكن يشاركه

(١) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، بيروت ١٩٩٣ صفحة ١١١.

(٢) أدونيس وآخرون: البيانات - البحرين. ١٩٩٣ ص ٣٤.

بقية كوكبة شعراء جيله من السيّاب إلى درويش فى استشعاره، وكان على الجيل التالى أن يتلقى صدمة ١٩٦٧ القاصمة حتى يرتقى على تلك الضفة الأخرى من الوعى الشقى بالتاريخ. ويسد أن هذه القطيعة التى كانت تمس العصب الحساس الذى يربط بين الشاعر وقرائه ويحكم آليات إنتاجه ودرجة تواصله قد لعبت دوراً حاسماً فى جنوح أسلوب أنونيس للاختلاف عن الأساليب التعبيرية السائدة، فكان التجريد الفنى مداره الطبيعى حينئذ.

لكن عندما يكون التجريد الخاصية الأسلوبية التى تحكم استراتيجية الشعر فإن ذلك لا يعنى براعته وخلوه من الملامح الأخرى، ابتداء من الحسية إلى الرؤيوية، وإنما يعنى خضوعها كلها للمنظور التجريدى. ولنضرب مثلاً بسيطاً على ذلك بأسلوب يبدو أنه نقيض التجريد، وهو الأسلوب الدرامى الذى يأخذ فيه التجسيد مداه، ولا نستحضر هنا المسرح التجريدى العبثى فى التجربة العربية والعالمية، بل نستحضر شعر أنونيس نفسه وما حفل به من عناصر مسرحية تمتلئ فى تعديد الأصوات وخلق الداخلية الجدلية، وتوظيف جوانب الإضاءة والحوار، وبعث الحركة فى الماضى. وقد ألمعت «خالدة سعيد» لتواتر هذه العناصر فى قصائد تتوزع على إنتاجه حتى نهاية العقد السابع، لكنها وهى بصدد إضاءة البنية العميقة لشعره تصل إلى نتيجة بالغة الدلالة فيما نحن بصده. إذ تنكر أن يكون لأنونيس أسلوبه، على اعتبار أن الأسلوب - فى تقديرها - هو النظام المستقر الثابت، ولعلنا نذكر أن «نظام التحولات» من زكّثر الأساليب شيوعاً فى الشعرية العربية المعاصرة، لكنها ترى أن سمة

التجريد ويصل إلى نوع من التجريد المسرحي، أى تبقى الحركة والتيارات وتغيب التفاصيل»^(٣).

وتحمل لغة أدونيس - على تجسيدها - آثار هذا الغياب، إذ تركز على بلوغ النحوية أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها، بتراكم الانحرافات والإبهام والتضاد. مع ارتفاع نسبة الكثافة فى التخيل والتشتيت فى النسيج. الأمر الذى يخلق درجة عالية من التوتر البارز بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ويفضى دائماً لتوارى التجربة المعبر عنها، وارتسام خطوط تقريبية على سطحها تسمح بتعدد التفسيرات والاحتمالات، وتجعل القراءة عملية فرضية إبداعية يتم إجراؤها فى حوار مستمر مع النص المثير لمجالات دلالية متداخل.

أول الغياب ثقوب:

من ديوان «أغانى مهيار الدمشقى» اخترت نموذجاً أولاً لاستجلاء بدايات التجريد عند أدونيس فى قصيدة «رؤيا» - وهو عنوان يتكرر مراراً لديه. بيد أن هذه القصيدة ذات طول متوسط يسمح بمعاينة تجليات هذا الأسلوب فى بواكيره، ومراقبة كيفية تفاعل عناصره اللغوية وتقنياته الشعرية. مع أن قارئ أعمال أدونيس سيكتبه بلاشك إلى توزعها على قطبين متضادين، قصائد بالغة القصر وأخرى بالغة الطول، ولعبة متراوحة بينهما لتكوين شبكات نصية ذات علاقات مقطعية معقدة. يقول فى الفقرة الأولى من هذا النص:

(٣) خالدة سعيد: *حركية الإبداع*، دراسات فى الأدب العربى الحديث، بيروت ١٩٧٩ ص ١٠٢.

هربرت مدينتنا
فركضت أستجلى مسالكها
ونظرت - لم ألمح سوى الأفق
ورأيت أن الهاربين غدا
والعائدين غدا
جسدا أمزقه على ورقى.

الحركة الأولى فى القصيدة، الكلمة الافتتاحية هى الهروب الذى تم، وهو بداية التغييب، لأنه لم يسند لمتحرك، أسند إلى أثبت الأشياء: المكان/ المدينة، والفاعل الثانى/ الشاعر يتحرك فى إثرها. يعدو كى يستوضح مسالكها. ينظر نحوها فلا يلمح لها أثراً، بل يرى المستقبل: كل من سيهرب أو سيعود غداً. لا يهم اتجاه الحركة، سيصبح جسداً يتمزق على الورق. هنا تخلو المدينة وسكانها من قوامهم المادى ووجودهم الفعلى. يتحولون من كائنات فى المكان والزمان إلى مجرد معان فى مخيلة كاتب فنان. فقدان نظام الأشياء فى الواقع والحس العام إذن هو الخاصية الدلالية التى تشكل دينامية الأداء الشعرى هنا. المكان ينخطف، الزمان يتكور، الشاعر فى بؤرة الحدث يمزق العالم المتحرد على أوراقه.

هذه الدلالية التغييبية يتم أداؤها فى مقطع شعرى رصين، ينتظم فى الظاهر طبقاً لبنية إيقاعية وتركيبية محكمة. تبدو الجمل الشعرية وكأنها خارجة لتوها من أحد الدواوين الكلاسيكية القديمة. تبدو الصياغة التى لا يتردد القارئ فى وصفها بالجزالة والقوة والاستدارة المقطعية، واستراحة القافية الصلدة فى حرف القاف المكسور، وهو

سيد القوافى بحكم إشارته الصوتية لكلمة قافية - يبدو كل ذلك فى درجة قصوى من التوتر- مع ما تقضى إليه العبارات من فضاء مضاد للحضور الحسى الذى يطمح هذا النوع من التعبير فى تحقيقه، أى أن هناك تضاداً لافتاً بين بنية التعبير الجزل المنتظم وما يدل عليه وينتهى إليه من تمزق، لقد تم إحضار الأشياء بعناية موسيقية وتركيبية لإلقائها فى محرقة التدمير المعنوى عن طريق هذا التمزيق الرمزى لجسد الكلمات

ورأيت - كان الغيم حنجرة

والماء جدراناً من الذهب

ورأيت خيطاً أصفر أديباً

خيطاً من التاريخ يعلق بى

تجتراً يامى وتعقدها

وتكرها غيه، يدورث

جنس الدمى وسلالة الخرق.

لقد فاتنا أن نذكر أن هذه القصيدة جزء من منظومة «إرم ذات العماد» فهى إذن تستشرف الماضى الملعون وعينها عل المستقبل، وهذا يملأ رمز «مدينتنا» بالزخم التاريخى الغيبى فى إشارة صاعقة للحضارات البائدة. ويأتى هذا المقطع الكلاسيكى فى صياغته - لاحظ تساوى عدد تفاعليه - ليعزز حضور الماضى وهو ينقده ويبدده، فالأبيات منظومة باتساق الطريقة العمودية، باستثناء تعقيد يسير فى القافية لا يكاد يخل بطابعها.

لكن المهم الآن أن نجتهد فى تكوين مفعول الرؤيا عندما يستحيل

الغيم إلى حنجرة والماء إلى جدران من اللهب، أى عندما تتبادل عناصر الكون مواقعها فينصب عالم السماء فى حلق بشر وتتحول الحياة إلى حرائق، الأمر الذى يضعنا فى مفترق الطرق فى التأويل الرمضى، إما أن نتوجه به نحو الوحى والنبوة ومقام التاريخ لمدينتنا، وعندئذ قد يتسق الخطاب فى بنيته العميقة مع بقية المقطع، وإما أن نفسره على مقام الشعر والإبداع الذى يقتزن عند أونيس دائماً باللهب، وحينئذ يصبح التاريخ الأصفر الدُّبِق مثلاً على لزوجة التقاليد وثقل الميراث الشعرى البائس فى زيفه واهترائه.

غير أن اللافت فى هذا المقطع من الوجهة التقنية فى التعبير اللغوى أمران:

أحدهما: آلية تغييب الدلالة، عن طريق كسر النمط المنطقى بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصورة فى مثل «الغيم حنجرة» و«الماء جدران من اللهب»، الأمر الذى يدفع القارئ لتشغيل طاقته وأعمال فكرة فى تتبع احتمالات الدلالة الهاربة بغية اصطياد ما يتراعى له منها.

والثانى: تكوين مجموعة من المتواليات الصوتية الكفيلة فى سياق الشعر التعبيرى بتحقيق درجة قصوى من الغنائية، بتكرار فعل «رأيت» مرتين، وكلمة «خيطاً» مرتين، ونمط الجار والمجرور: «من اللهب/ من التاريخ. ونمط الإضافة فى جنس الدُّمى/ سلاله الخرق. وهذا يراكم عدداً كبيراً من التوازنات الغنائية البارزة، لكنها لا تقوى على توجيه استراتيجية النص نظراً لفاعلية آلية التغييب الدلالى التى إليها أشرنا فى العنصر السابق^١.

وهنا نجد أنفسنا حيال خاصية طريفة فى هذا النوع من الشعرية، إذ تتقلب فعالية العناصر تبعاً للنسق الذى يتم توظيفها فى إطاره. ومن ثم يصبح بوسعنا أن نقول إن هناك نتيجة ملازمة لتدمير البنية التعبيرية على المستوى الدلالى فى شعر أدونيس، ويتمثل فى إبطال مفعول الغنائية التى تتراكم على المستوى الإيقاعى، إذ إن طبيعة الغنائية تعتمد على التكرار الوبود المتوقع، والتوليد الإيقاعى الذاهل فى ملكوت النغم. لكن عندما تكشر العبارات عن أنيابها للقارئ وتتحدى منطقته وتستثير يقظته فإنها تبلغ به درجة من التوتر يستحيل عليه عندها متابعة النغم الهادئ المناسب، ذلك لأن بؤرة الاهتمام فى عملية التلقى لا يمكن أن تنزرع على نقطتين متخالفتين فى الآن ذاته. وهذه حقيقة تثبتتها البحوث «الفيزيوسيكولوجية» المحدثه. الأمر الذى يجعل هناك تلازماً بين انخفاض درجة النحوية فى النص وتدنى فعالية مستواه الإيقاعى، وهذا يدفع الشعراء الحداثيين بالضرورة إلى تنشيط الشعر، إذ إن انتشار الدلالة وتبدد نسقها الطبيعى يحول دون التأثير الجمالى للإيقاع الظاهر المرتبط بالأوزان المألوفة، بل قد يذهب إلى أبعد من ذلك فى خلق تأثير مضاد على ما سنبينه فيما بعد.

ودخلت فى طقس الخليفة فى
رحيم ألمياه وعذرة الشجر
فرايت أشجاراً تراودنى
ورأيت بين غصونها غزفاً
وأسرة وكوى

أطفالاً قرأت لهم
سور الغمام وآية الحجر
ورأيت كيف يسافرون معي
ورأيت كيف تضيء خلفهم
برك الدموع وجثة المطر.

تلتقى البحوث على توصيف الزمن عند أونونيس بخاصية جوهرية هي «النورية» فالبدء يلتحم بالختام في حلقة دائرية كبرى، أو لولبية في احتمالات أخرى. وهذا يجعل الدخول هنا في «طقس الخليقة» ليس مجرد تأمل في الماضي التاريخي للكون، وإنما هو بالأحرى إعادة إنتاج لأسطوريته على المستوى الشخصي لصوت القصيدة. فإذا رأى في لحظة خاطفة أن الأشجار تراوده - كما راودت أباه الأول آدم بالتماهى مع حواء - فإن غرف الجنان في المصير الآخر لا تلبث أن تعانده في اللحظة ذاتها. وما بينهما من سفر الحياة ورحلة الوجود مفعم بالعبث وبرك الدموع التي تخلفها الأمطار عندما تتحول من وعد إلى جثة. غير أنه لا يلقى هذا المصير وحده، بل معه أيضاً «أطفال الله» ممن قرأ لهم رمل المستقبل. ومهما كان بعث الإشارات في هذا المقرؤ، وتوزعه على مناطق المقدس المغيب من جانب، والعتلو الشعري الإبداعى من جانب آخر، فإن عبثية دورة الوجود ولا معقوليته تتمثل هنا على مستوى التعبير اللغوى في إضافة السور للغمام والآية للحجر، أى أن بنية التعبير هي التي تتضمن نواة الرؤية. وهذا ما يعنينا في التحليل المرتكز على منظور أسلوبى.

وقد لاحظ بعض نقاد أدونيس أن قصائده تبدو «مؤلفة على هامش الأبيض المتوسط إلى صور حضارية وفكرية وتاريخية، وبين الاعتماد الكلى على هذه البنى بحيث لا يمكن فهم النص دون الرجوع إليها»^(٤). ومعنى هذا أن «الإضمار» هو القاعدة الأساسية هنا بدل «الذكر»، لكن المشكلة الدلالية تبدأ عندما يتراكم الإضمار. فقد أصبح من المعروف في الفيزياء الحديثة أن هناك محددًا للثقب لا يساوي مجرد الغيبة البسيطة للمادة، وإنما هو غيبة المادة في وضع بنيوي يقتض وجودها. وفي هذا الظرف فإن «الثقب» يبدو مادياً مجسداً لدرجة أنه يصبح من الممكن قياس ثقله بطريقة سلبية. من هنا يتحدث علماء الطبيعة عن «ثقوب ثقيلة» وأخرى «خفيفة». ويبدو أن علماء الشعر ينبغي لهم أن يأخذوا في اعتبارهم ظواهر مماثلة لذلك عندما يحللون أنواع الغياب ومدى فداحته وتأثيره على فعالية عناصر الحضور.

وإذا كان الدخول في «طقس الخليقة» عند أدونيس هو الصياغة التعبيرية التي تستقطب عددا من الاختراقات اللغوية مثل «رحم المياه» و«عذرة الشجر» فإن محاولة استكناه سر البدء تعتمد على الخلفية الدينية والميثولوجية المثقوبة في النص، وإن كانت لا تكفى بدورها لتفسير عناد الأسرة والكوى في الجنة المتباعدة، وتصبح قراءة الرمل وإضاءة العبت إشارة للسفر في المجهول واستنتاجاً للمسكوت عنه في هذا الخطاب الغيبي المغيب عن طريق إدخال أبعاد

(٤) على الشرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس عقل: دمشق ١٩٨٧ ص ٦٨.

فلسفية وجودية فى صميمه، بحيث نرى فى نهاية الأمر أن الإطار الثقافى اللازم لتأويل الأبيات يترنح بالاختراقات اللغوية والتداخلات المتجاوزة لأية مرجعية.

هزبمدينتنا

ماذا أنا، ماذا؟ أسنبلة

تبكى لقبرة

ماتت ولم تكشف رسائلها

عنى ولم تكتب إلى أحد

وسالتها ورايت جثتها

مطروحة فى آخر الزمن

ومصرخت - «يا صمت الجليد أنا

وطن لغريبتها

وأنا الغريب وقبرها وطنى»

هزبمدينتنا

فرايت كيف تحولت قدمى

نهرأ يطوف دماً

ومركبأتناى وتتسعُ

ورأيت أن شواطئى غرقُ

يفغى وموجى الريح والبعجُ

يعود هروب المدينة ليتدلى فى النص مرتين، مثل خيط يربط أطرافه ويمثل عصبه. لكنه هنا يفضى إلى سؤال أنطولوجى ذهنى حاد: «ماذا أنا؟» إذ يتجاوز حدود الكائن البشرى الذى كان بوسعه

أن يقول: من أنا؟ ويتماهاى مع سنبلة تبكى لقبرة مقبورة في الوطن.
وإذا كانت قصة الخليقة هي الخلفية التي ألفت بظلمها المضئ
والمقطع على متاهات المقطع السابق فإن الطوفان هي التي تقوم
فيما يبدو بهذا الدور في الفقرة الحالية بتجعلها أشد تواريا وعممة
وغرقاً في نهر الدم وثقوب الميثولوجيا . كان «قاليرى» يعرف بيت
الشعر بأنه «توازن معجز وشديد الحساسية والطاقة العقلية للغة».
وأحسب أن ما ينتابنا من شعور بحدة الطابع الذهني أمام قصائد
أدونيس يمثل علامة على اختلال هذا التوازن نتيجة لنزوعها الشديد
إلى منطقة التجريد العقلي. ولا ينجم ذلك عن غيبة العناصر الحسية
في التعبير ، فهي مزروعة في النص بكثرة، وإنما عن مخالفتها للنظم
الادراكية المألوفة، خاصة في قوانين الحس العام والموقعة المكانية
البصرية للأشياء . إذ إن تداخل المحسوس وانقطاعه وتكسره
وحاجته الملحة لإعادة الترميم العقلي في محاولة لجمع فتات الآنية
المحطمة من المعطيات المتقاطعة يلغى تجسده الحسى ويبدد طاقة
الوضوح الناجمة عنه . وهذا يشحذ من جانب آخر تلك الطاقة
الذهنية للغة على حساب إمكاناتها التصويرية الفاعلة . وبوسعنا أن
ندمج الجانب الايقاعى بطبيعة الحال في تلك المنطقة الحسية ونحن
نرقب كيفية خفوت غنائيته في هذا النوع من الشعرية . لن يعجز
القارئ المتمعن عن إعادة ترميم الكسر المنشورة دلاليا في المقطع
السابق ، ولكن عليه منذ الآن أن يكف عن التماس معادلات مضبوطة
لأهم العناصر الرامزة السابحة في النص ، مثل السنبلة والقبرة ، إذ
إنه مهما استحضر مثلاً حمامة الطوفان والغصن الأخضر المتدلى

من منقارها مبشرا بالسلام ، ستظل حركة القبرة التى طرحت
جثتها فى آخر الزمن لا تكتفى بهذا التفسير الماضوى، بل تضم إليه
فى لمحة كاشفة نبوءة مأساوية عن الوجود . وتكمن هذه النبوءة تحت
علاقة الإسناد فى قوله «تحوّلت قدمى .. نهرا يطوف دماً ومراكباً» كما
تكمن فى «موجى الريح والبعج» حيث تعسر إقامة علاقة منطقية بين
القدم ونهر الدم، كما يصعب العثور على معادل للبعج فى غير نشيده
المنذر بالنهاية .

وكل ما يصبح بوسعنا أن ننجوبه من دلالة المقطع هو أن
المدينة لم تهرب وحدها ، بل أخذت معها المعانى المباشرة للرموز
السابحة فى النص ، وذلك بتغيب مرجعية القيم وتبديل مفاهيمها ،
بخيث تصبح النجاة غرقا والأمل قبراً والقدم نهراً دمويّاً . عندئذ ينحو
الشعر إلى تمثيل خللة النظام المعنوى للكون باذخال الاضطراب
على علاقات الاسناد فى اللغة .

ولعل هذه التقنية التى تؤدى إلى تغيب الدلالات الواضحة
للكلمات والرموز أن تعتبر الملمح الرئيسى فى شعرية الحداثة ، إذ
ترتكز على فلسفة محددة مدارها أن الموجود المطلق يتحقق فى
الانسان باعتباره عقلاً ، أى باعتباره لغة أو كائناً لغوياً قبل كل شئ .
بحيث يولد هذا المطلق فى اللغة لا فى أى مكان آخر . إن المطلق
أو العدم - بتعبير مالارميه - يدعو اللغة ، أو الكلمة اللوجوس، لى
يظهر فيها بصورته الخالصة . ولكى تكون المجال الوحيد الذى
يتحقق فيه. هذه الفكرة توضح كثيراً من الالغاز التى تحيرنا فى

الشعر الحداثى . وفى مقدمتها تجريد الأشياء أو إحالة كل ما هو واقع إلى «الغياب الثقيل» أى التعبير عن الوجود الحاضر كما لو كان غائبا . هذه الظاهرة ليست مجرد إدانة للواقع ، إنها كما يقول النقاد فعل ينبغى أن يفهم من الوجهة الأنطولوجية ، إذ تستطيع اللغة عن طريقه أن تحقق الحضور الخالص من كل صفات الشيئية والمادية فى الكلمة ، أى أن ما يلغى ويتحطم من الموضوع ، يعود فينتلقى من اللغة وجوده بالتسمية^(٥) .

هربت مدينتنا

والرفض لؤلؤة مكسرة

ترسو بقاياها على سفنى

والرفض حطاب يعيش على

وجهى - يلممنى ويشعلنى

والرفض أبعاد تشتتنى

فأرى دمي وأرى وراء دمي

موتى يحاورنى ويتبعنى .

هربت مدينتنا

فرايت كيف يضيئنى كفنى

ورأيت - ليت الموت يمهلىنى .

فى هذا المقطع الأخير تنقلت الكلمة التى تمثل فيما نحسب لب

(٥) عبد الغفار مكاوى: ثورة الشعر الحديث - الجزء الأول، القاهرة ١٩٧٢ ص

٢١٠ .

التجربة الشعرية ، لكنها تأتي هنا كمقولة عقلية تجريدية مطلقة ، إنها الرفض فى كلمة واحدة . لم يتم تنويبها فى موقف حيوى ، ولا استخلاصها من معاناة معيشة ، بل تجمدت على حافة اللسان واختزنّت فى أعماق الذات حتى أصبحت لؤلؤة فقدت قيمتها بالتكسير ، ثم انتشرت مثل خطاب يلملم ويشعل النار ، إلى أن استحالت إلى أبعاد مشتتة فانتتهت بالكينونة الى الدمار ، وصارت موتا فى الحياة وحياة فى الموت فأضاعت الكفن .

الرفض هنا كلمة لغوية فحسب ، وهى بذلك إشارة إلى الغياب أو العدم ، وليست تعبيراً عن أى واقع . فالوجود المادى والإبداعى للشاعر وممارسة الكتابة ذاتها يستحيل اختزاله إلى عدم ، بل يتم تغيبه فحسب لادعاء نقضه . غير أن الولع بالمطلق ، باعتباره هاجساً رئيسياً فى شعر الحداثة ، هو الذى يفضى إلى إسقاط عناصر الوجود ، واختزال التجارب الحيوية ، للتركيز على عملية التسمية فحسب .

وعندما نقرأ كلام أونيس - الموازى لإبداعه بشكل مذهل - وهو يؤصّل لنهج الشعر الحديث فى التخلص من كل ما يتصل بعالم الواقع نشفق على جهود نقاده وهم يحاولون إعادة ربطه بهذا العالم ، ونستشعر أننا حيال فنان تشكلى يعلن انتهاء عصر الأكاديمية وموت المحاكاة والانعكاس . فهو يقو مثلاً : «إن جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعية، إنه يبذل هرمونيا الواقع بهرمونيا إبداعية ، ووجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم . إن على

الشاعر المعاصر - لكي يكون حديثا بحق - أن يتخلص من كل شيء مسبق ، ومن كل الآراء المشتركة . إن هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها ، فهي عالم كامل^(٦) . ومع أننا لسنا بصدد البحث عن أصول هذه الآراء في التراث السريالي ونظريات الشعر الخالص فهي معروفة لكل الدارسين فإن ما نريد أن نلفت النظر إليه هو الدور الرئيسي الذي قامت به نظرية الشعر منذ القرن الماضي في سوق الفنون الأخرى، خاصة الرسم ، إلى تحطيم الواقع وتسلب الخيال وتخليص الفن من وظيفة المحاكاة. ولنتأمل قول «رامبوا» مثلا : «يجب علينا أن نخلص الرسم من عادة النسخ القديمة لكي نجعله فنا شامخا مستقلا بنفسه . عليه بدلا من إعادة نسخ الأشياء أن يستثير الانفعالات عن طريق الخطوط والألوان والمعالم والحدود التي تستمد حقا من العالم الخارجي، ولكن تبسط وتهذب . سحر أصيل»^(٧) . وقد طبق شعراء الحداثة هذه المبادئ الجمالية ، وصحبهم الفنانون التشكيليون حتى أصبح الرسم كما يقول «بيكاسو» بحق «صناعة عيان».

لكن الفارق بين موقف الشاعر العربي والغربي أن الثاني يعمد إلى تغييب المحاكاة بعد أن صنعها وخلق بها وعيا عميقا بالواقع ترسب في قرارة مجتمعه ، يهجو الحضارة العلمية وهو يمتلكها ففي لفظة نقدية لمأحة تؤدي للتطوير المعرفي . أما الشاعر العربي فهو

(٦) أنونيس : محاولة في تعريف الشعر الحديث ، مجلة شعر بيروت ١٩٥٩ ص ٨١.

(٧) عبد الغفار مكاوي: المصدر السابق. ص ١٤١

عندما يعلن هروب المدينة التى لم تبين بعد فإن إشارته تنصرف إلى رثاء تاريخ سحيق ، نون أن تبشر بحركة الناس من حوله وهم يهرعون كى يتسلقوا سور العصر الحديث بشروطه ، فيصدمهم الشاعر بالغائه ولما يكتشفوا مباوجه . يزهو برفضه لتجربتهم التاريخية نون أن يقدم لنا رؤيا بديلة ، إذ إن شرط تلك الرؤيا المنتجة كما أسلفنا أن تتكىء على رصيد من وعى القارئ بالمنظومة الأيديولوجية الكامنة فإن بقايا انتمائاته القديمة فى الرفض لم تعد تكفى لتمثل المستقبل ، فهو مسافر وحده فى ليل القومية والانتماء الوطنى، لا يعلن إيمانه بالبدائل الكبرى فى الحرية والعلم والتقدم بشكل صريح ، وهذا يجعله كذلك مسافرا فى ليل الكلمات المشتتة والصيغ المستعصية واللغة الرامزة المتداخلة .

وقد رأينا من أخطر نتائج هذا الرفض المزمن افتقاده لجمال التوافق مع الحس الوجدانى العام ، ومخالفته الجارحة لنهجهم وهم يتحولون إلى الشعور بالواقع بعد أن يرتوى خطابهم الباكر بالطفولة الرومانسية ، ويتدربوا على الغناء بالإيقاعات الشجية والدهشة البريئة . أما أبونيس فلن يتلكأ مثلهم فى ضوء القمر مغازلا أطياف الماضى والحاضر بحلاوة ساذجة . لقد اختزل هذه العصاره وعبرها إلى لهيب الحداثة الناضج بإيقاع مخالف لما تحتمله الحياة العربية المعاصرة ، انشق على شعراء جيله وراقه أن يكون نقيضهم فاتخذ لنفسه هذه الطريقة المعقدة الملتبسة منذ البداية . كان بذلك أقسى من وضع التنفيذ كلمة «بوداير» العنيفة التى تشترط على الشعر تحية هذا الجانب من الذات بقوله «الشعر لا يكون شعراً بحق حتى

يثبت قدرته على أن يضع القلب فى حالة حياد».

ومهما شغلنا رؤية أونيس المائلة فى هذه القصيدة أو غيرها فكريا ، وتجادلنا فى درجة تماسكها أو تشتت أبنيتها التعبيرية ، وشفافية أو كثافة رموزها التصويرية ، واجتهدنا فى الحفر تحت مرجعيتها اللغوية ، كى نعثر على ثقوبها الخفيفة والثقيلة ، فسوف نفعل ذلك دائما بطريقة ذهنية ، وقبلنا فى حالة حياد حدائى - هذا هو الغائب الأكبر فى ذلك النوع من الشعرية .

ضياح القناع :

رفع أونيس أقنعة عديدة فى شعره كما فعل التعبيريون ، وتفرد عنهم برفع بيارق المتصوفة على طول مسيرته بطريقته التى ستعرض لها ، لكن أسلوبه فى توظيف هذه الأقنعة يجعلها تتدرج فى مشروعه الحدائى المتميز؛ إذ يسقط ملامحها التاريخية والأسطورية، ويحيلها إلى أصداء بعيدة تضع منها السمات الدالة، ولا يبقى منها سوى دلالتها المتجذرة فى الثقافة القديمة عن طريق التضاد كان ذلك وسيلة لاستثارة القارئ وحفره على التأمل بدل الاسترجاع والتحقق .

هكذا فعل مثلاً بقناع «مهيأ» الذى صاحبه وبعره فترة طويلة ، وقناع «صقر قريش» وغيرهما . ولما كانت مجموعة القصائد التى تتصل بالصقر تمثل أقرب نقطة اتخذها أونيس من الشعر التعبيرى، حتى ظفرت برضا النقاد الأيديوجيين، وأصبحت نصوصه المفضلة عند لقاء الجمهور فى المحافل الأدبية ذات المتطلبات الخاصة ، فإن قراءة طرف منها - إذ يستحيل عمليا الإلمام بها لأنها

تشغل فى أعماله الكاملة خمسا وخمسين صفحة - يمكن أن تقدم لنا نموذجا لأسلوب أنونيس فى مقارنة التجارب ذات الرصيد التاريخي، وكيفية تبديله وتغييره وقلب دلالاته . فالتاريخ بطبيعته يمثل أقوى مظهر للأدلجة ، إذ يتجلى فيه عادة الضمير القومى وصورة الذات الجماعية . وقصة «عبد الرحمن الداخل» الذى فر من مخالاب العباسيين وأسس ملكا أمويا فى الأندلس ترتبط بشبكة دلالية معقدة، خيوطها البارزة تتكون من البطولة والسلطة والعروبة ، إلى جانب نموذج المغامرة والدهاء والحنين إلى الوطن . فكيف يعمد أنونيس الى تفعيلها فى سياقها المخالف لهذا الاتجاه ، كيف يعيد أدلجتها وهو المتمرّد أساسا على الأيديولوجية السائدة فى العروبة والسلطة ؟ كيف يقوم بتشجيرها بعد كسر هذا الإطار ؟ سنختار بعض المقاطع من «فصل الأشجار» وهو يقدم حسب نصه «مرثيات الصقر وشواهد قبره» ، أى تلك التأملات الشعرية التى تبقى بعد انطواء كتابه وانتهاء تحولاته . وميزة المرثية أنها تنطق بصوت التاريخ المحايد حيث تستصفى حكمته وتدمج جوهره بفلسفتها ، ولها ماض «أجناسى» عريق فى الشجر العربى وأشكاله قديما وحديثا ، لكن التنوع الأندلسى المميز فى نطاقها هو ما يتعلق خصوصا «برثاء المدن» . فماذا يفعل أنونيس بكل ذلك؟ العنوان الذى يختاره لكل مقطع من تلك المقاطع العشرة يتضمن كلمة واحدة مكررة هى «شجرة» ، أى أنه يفقد وظيفته فى التسمية الفارقة ، فيكتسب نسبة عالية من التفرغ والتجريد فى اللحظة التى يستخدم فيها مفردة بالغة التحديد والتجسيد، ولولا أن القبور تقوم بين

الأحجار والأشجار عادة لما كان لهذه الكلمات أن تقع في أفق المراثيات . على أنها - كما سترى - لا تكاد تربطها أية علاقة نوعية بالمراثى العربية . بل هي فلذات من عوالم أدونيس التي تصنع سياقها وتكون شفراتها و « لا تقول » معناها . فكلمة شجرة يمكن أن تتبادل هنا بسهولة مع كلمة «حجرة» التي قد تكون أنسب منها لأنها شاهد القبر ، وهذا يجعلها تتنقى بها في الحس العام ، فيرتفعان معا عند تنازل التسمية عن وظيفتها في التعريف ، أى أنها هنا تتحول من «عبرة» لها مقابلها الخارجى طبقا للشفرة اللغوية إلى «إشارة» شعرية رمزية تخضع للتأويل . فإذا أضفنا إلى ذلك بعداً آخر وهو أن «المسمى» هنا هو القصيدة، وليس شجرة ولا معنى آخر، لاحظنا بعد المسافة بين الدال والمدلول . يقول في المقطع الأول :

زرع الجائعون

غابة للرجاء

صار فيها البكاء

شجراً ، والفصون

وطناً للنساء الحبالى

وطناً للحصاد ؛

كل غصن جنين

راقد في سرير القضاء

أخضر أساحرا الأتین

فر من غابة الرماد

من بروج الفجيمة
حاملاً أمة الجائعين
شاكياً للطبيعة

لو كان هذا المقطع شاهداً على قبر أبى ذر الغفارى الذى ينقل عنه الشاعر فى مطلع الفقرة الثانية من المنظومة قوله : «عجبت ممن لا يجد القوت فى بيته لا يخرج على الناس شاهراً سيفه»، لكانت القصيدة تعبيرية بالرغم من تكسراتها الدلالية وانحرافات الصياغة فيها ، لكننا لا نستطيع أن ننسى ارتباطها بصقر قریش وهو رمز السلطة والملك المنتزع فى الضمير الجمالى، الأمر الذى يجعل «غابة الجوعى» لا تتصرف بسذاجة إلى مقابلها المباشر فى الحرمان والفقر المادى ، بل يحيلها بالضرورة إلى جوع من نوع آخر .

وأبرز خاصية تعبيرية فى هذا المقطع تتمثل فى صياغته طبقاً لنموذج «بنية التوالد المتكاثر» . فهو يتكون من جملة واحدة مطولة تتداخل حلقاتها المتشابهة بشكل يفضى إلى التضخم والتعقيد وما يتجم عنهما من ارتباط . فغابة الرجاء ، وهى صورة طريفة من جنة الأتقياء فى الوجدان الدينى تخترقها عناصر غريبة ، إذ تغص بالبكاء، والبكاء يصير شجراً والشجر له غصون ، والأغصان وطناً ، والوطن للنساء الحبالى - «والحبالى يلدن أجنة» - و«الأجنة موزعة على الأغصان» - تماماً كما يحدث فى أسلوب السرد الشعبى فى حكايات البيضة والدجاجة والقمحة والفأس والحداد ، وكما نرى فى التعبيرات القرآنية الشهيرة عن السنبلة والحبات أو النور والمشكاة ، فالجذر التوليدى للصياغة واحد . لكن هذا النسق البنىوى فى التكاثـر

لا يلبث أن ينقطع في القصيدة عند الجنين الراقد في سرير الفضاء، عندما يصبح «ساحر الأئين» فيتخذ السرد منعطفاً آخر، إذ يفر من «غابة الرماد»، ومهما حاول نقاد أونيس من التماس بنى منطقية معقولة في صميم هذه الإضافة وأمثالها، اعتماداً على فكرة تفاعل الأخضر واليابس أو أسطورة الفينيق وتجده وبعثه بعد فنائه، فإن الخاصية الدلالية التي تظل ماثلة للعيان هنا هي «التناقض» غير المرفوع في الحس العام، وهي خاصية مقصودة شعرياً، تترتب عليها نتائجها الوظيفية في فاعلية التركيب الجمالية. وغابة الرماد هنا تكرر موسوم لعبارة أخرى مصكوكة هي «جنة الرماد» في «زهرة الكيمياء» التي يفتح بها الديوان ذاته، وكلاهما وارد عند شاعر أونيس المفضل «سان جون بيرس». لكن المهم هنا هو أن هذا الجنين الذي يفر من «غابة الرماد» يهرب كذلك من «بروج الفجيعة»، وهي إشارة لافتة في تركيب المقطوعة، لعلها الوحيدة التي تحمل ريح العصور الوسطى للقناع لم تتعلق بخصوصية الجانب العربي فيه. على أن هذا الجنين يمضي «حاملًا أمة الجائعين / شاكياً للطبيعة» فيبدو كما لو كان خارجاً من الجحيم لا من الجنة، أو لنقل بعبارة أخرى إن نموذج الجنة والجحيم يمتزجان هنا ويصوغان خلفية ميثولوجية للتصوير الشعري تغلب عليها السمات السلبية، إذ يفقد كل منها ملامحه المتضادة ويندغم في الطرف المقابل له. أي أن ما يحدث هنا في حقيقة الأمر إنما هو انتهاك لشفرة التمايز في الأعراف القائمة بين الجنة والجحيم دون تكوين محدد لشفرة بديلة.

وإذا كانت تجربة الصقر التاريخية فى الأندلس تتوارى تماماً فى ظل هذه الشجرة فلا يبقى منها شىء ، فإن الإطار شبه الأيديولوجى الذى يبنيه تكرار كلمة «الجائعين» لا يلبث أن يتباعد بدوره ويتشذر ، لأنه دخيل على تجربة الصقر وغير ملائم لسياق شعر أونونيس ، وهذا يجعل الإحالة معلقة فى الفضاء بالتساؤل ، ويجعل الإشباع الإيقاعى فى القوافى المقصودة بالتشكيل: رجاء / بكاء / فضاء ، جنين / أنين / جائعين ، فجيرة / طبيعة منزوع الشجن وباهت الغنائية : إذ إن تجربته المباطنة - بما فيها من تلعثم دلالى ، لا تسعف على الغناء. غير أن القصيدة لا تلبث أن تصفو شعرياً وتنتظم فى المقطع التالى :

كل يوم ،

يموت وراء المقاصير طفل ، يموت

زراعاً وجهه فى الزوايا

شبحاً تتراكض قدماه البيوت ،

كل يوم ،

يجى من القبر طيف حزين

عائداً من بلاد المرارة من آخر الأقاليم

ويزور المدينة - ساحاتها والتكايا

ذائباً كالرصاح ،

كل يوم ،

تجى من القفر جنية الجائعين

وعلى وجهها علامة -

زهرة أو حمامة

تتنظم صياغة هذه المقطوعة، لكن بشكل لا يخفف من حدة التجريد فيها ، إذ يؤدي تقديم ظرف الزامن «كل يوم» وظيفة التركيز على ديمومة الأحداث وتجاوزها للزمن التاريخي. يتكرر ثلاث مرات في جملتين بتوزيع إيقاعي متوازن . غير أن الطفل هنا ليس استمراراً فيما يبدو للجنين هناك ، إذ لا يقيم نص أدونيس علاقة سردية موصولة تعين على تكوين دلالة كلية متماسكة . إنه هنا يموت «وراء المقاصير» بينما كان الجنين هناك قد تحول عن الفصن الناجم عن بكاء الجوعى، وما دام قد استوى في هذا المصير الشجى ابن المقاصير وابن جنية الجائعين فقد انتفت حينئذ خصوصية مأساة الفقر وانصرفت القضية إلى مشكلة الوجود ذاتها . أى أن كلمة «الجائعين» التى كانت شركاً أوقع ببعض النقاد الأيديولوجيين فى هذا النص ، وأوهمهم أنه ثاب إلى خطابهم^(٨) ، لا تلبث - بالتقابل مع موت طفل المقاصير - أن تصبح مظهراً للتساوى العبثى بين الغنى والفقر فى مأساة المصير ، وهنا - فحسب - تكتسب موقعها الملائم فى مرثية «الصقر» . بل إن «جنية الجائعين» هى التى تأتى فى الرمز الأخير وعلى «وجهها علامة / زهرة أو حمامة» - وليس معنى ذلك فى تقديري أنها تخرج منتصرة بالخصوصية والسلام الروحى ، وإلا كان ذلك انحياداً لها ، وإنما معناه فيما يبدو أنها قد فرغت بدورها من سلبيتها المعهودة .

(٨) حسين مرّوة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، بيروت ١٩٨٦ ص ١١١ .

هذه هي طريقة أدونيس في تكوين أسلوبه التجريدي ،
 بالتححر من جملة الأنساق الأيديولوجية ، سواء كانت تاريخية أم
 معاصرة . والعمل على «تحضير» اللغة ، بطريقة متميزة ، تفصلها
 عن ماضيها الجماعي قدر وسعه . وقد كان واعياً بذلك إلى حد
 كبير عندما يقول في أحد تصريحاته «كل لغة تمثل ماضياً .. هذه
 هي مشكلة الشاعر، لكي أحل هذه المشكلة أستعين بطرق
 تجعلني أخلخل هذا الماضي، مثلاً : أحاول أن أتصور اللغة مثل
 أنية مليئة لأشياء ماضية، لا مليئة وحسب، بل مرتبة من حيث
 علاقاتها ببعضها بشكل ماض، بل أكثر: إنني أجدها في شكل
 ماضى. أول ما أعمله : أن أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول
 أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي، ثانياً:
 إبدال علاقاتها بجاراتها. ثالثاً : أغير جذريا النسق الموضوعية
 فيه كقصيدة، وبهذه الأفعال الثلاثة يخيل إلى أنني يمكن أن
 ابتكر لغة جديدة» (٩) . وإذا كانت هذه دائماً هي طريقة الشعراء
 في إعادة التشعير اللغوي عن طريق المجاز والرمز ، فإن الفارق
 الأساسي بين التعبيريين والتجريديين يكمن في طبيعة الشفرة
 الثانية ، فهي ملائمة للأعراف الشعرية والتجارب الحيوية عند
 التعبيريين، بينما نجدها خارقة لهذه الأعراف وملغية للواقع
 النفسي والاجتماعي المعبر عنه عند التجريديين . وثبتت

(٩) منير العكش : أسئلة الشعر ، بيروت ١٩٧٩ ص ١٢٩ .

الدراسات اللغوية المستقصية لأسلوب أدونيس أن استخدامه
الجديد للغة يتمثل فى خاصيتين أساسيتين تمضيان فى
اتجاهين متعاضدين هما :

- تفجير الجملة الشعرية بتضخيم مكوناتها ، فالفاعل عنده
ليس كلمة واحدة فى أغلب الأحيان ، وكذلك المفعول والصفة
والحال والظرف ، وكل المكونات فيما عدا الفعل .

- وأما الاتجاه الثانى فإنه يتحدد بالتقاء مكونات لا تلتقى مع
بعضها فى لغة العرف ، وذلك مثل «زهرة الكيمياء» و «إقليم
البراعم» و «غابة الرماد» ، فهى مكونات تنتمى إلى عوالم متباعدة
فى الزمان والمكان ، ويأتى الجمع بين هذه المتنافرات ليمثل
خطوة مديدة فى طريقة التفكير الشعرى العربى ، فى الانتقال
من «الإدراك الحسى العام للعالم إلى الإدراك المفهومى»^(١٠).

فإذا تذكرنا أن توازن الشعر يعتمد على وجه التحديد على
عدم تغيب الجانب الحسى عند تكوين الجانب المفهومى تجلت
لنا خاصية أسلوب أدونيس الجامع نحو التجريد العقلى ،
والمبدد لمعطيات الحواس المتأزرة فى تكوين صورة العالم .

وعندما ننتقل إلى المقطع التالى من القصيدة نجده يمعن فى
التشتيت والابتعاد عن إمكانية صياغة نسق سردي أو سببى أو
(١٠) عبد الكريم حسن : لغة الشعر فى زهرة الكيمياء . بيروت ١٩٩٢ ص

٢٨٠/٢٨٢.

تكوين منظومة من العناصر المتماسكة :

يجهل أن يزين السيوف بالأشلاء

يجهل كيف تبرق الأنياب

يأتون في نهر من الرؤوس والدماء

ويصعدون الحائط القصير

وهو وراء الباب

(يحلم أن يظل كالأطفال خلف الباب)

يقرأ فصل الجائع الأخير .

المجهول الذي يملأ فراغ الأفعال هنا لا يلتئم مع فواعل المقطوعتين السابقتين ببسر، فمن الذي يجهل الشر هكذا ؟ هل هو الشبح أم الطيف ؟ وكيف يقابل من يأتون ويصعدون وهو يقرأ فصل الجائع الأخير ؟ هل هو صوت الشعر الذي يحلم أن يظل كالأطفال خلف الباب؟ هل يرتبط ببطل اللحظة الحرجة الذي أعاده يوسف إدريس للوجود لتمثيل موقف المثقفين المترددين الجبناء في لحظات الصراع ؟ لقد انقطعت تماما هنا بقية الأصداء التي يمكن أن تصله بصقر قریش، فمؤسس الملك الأموى فى الأندلس لا يمكن أن يجهل أدوات الحرب ويختبئ كالنساء خلف الأبواب، إنه فاعل مختلف عمن يرد فى الفقرات السالفة . وربما أمكن بشئ من التأويل العثور على روابط احتمالية تجتهد فى تخليق نسق ملائم لأصوات القصيدة

المبعثرة ، لكن هذا الجهد ذاته - فى إضفاء التوحد والتماسك على النص المشتت - يَمْضى فى اتجاه مضاد لنوع فاعليته الشعرية . إذ إنه يوظف ما يبئُّه من تشتت ، يسقط التماسك عمداً ليخلق أثره الجمالى بفضل فقدان العلائق السببية والمنطقية. ليس هناك فاعل موحد للمقاطع إذن ، ولا نتائج متعاقبة لعناصرها فى أغلب الظن . الخيط الوحيد الذى يمكن أن يشدها هو شىء ما يقال عن «جائع» ، دون أن نعرف أى لون من الجوع هو المشار إليه هنا، إذ يظل خاصية سلبية لفقدان حاجة ما ، مادية أو روحية . واحتمال انصرافها إلى مدلولها الحسى المباشر ضعيف للغاية إن لم يكن معدوماً . ويأتى السطر الذى يختبئ خلف قوسين ليزيد ابهام المقطوعة، فما معنى هذا التنصيص ؟ هل هو منقول من بيت شعري أو جملة مسرحية، وفى أى سياق ؟ الصدفة وحدها هى التى يمكن أن تقودنا لاستيضاح ذلك ، وعندئذ: كيف يمكن للقارئ أن يدخل رؤية النص الذى انتزعت منه العبارة فى حوار مع النص الجديد وهو يجهل ماهيته ، أم أن هذا التنصيص المجهول الذى أدمته أدونيس يهدف إلى خلطة ما يتكون من سياق بفتح ثغرات تزيد فى إبهام ما هو مبهم دون أن تقيم - هنا مثلاً - تخالفاً واضحاً بين البراءة الناجمة عن الجهل وحلم الهرب وقراءة العذاب . يظل التشذّر هو السمة الأساسية المقصودة فى هذه الفقرة فى ذاتها

وفى علاقاتها بما يحيط بها .

بيد أننا نلاحظ أن هناك درجة من العلاقة الطردية بين التكثيف والتشتت، إذ يترتب على فقدان التماسك الظاهرى فى النص تشغيل نوع من الفعالية الجمالية تختلف عما هو معهود فى الشعر العربى - باستثناء نموذج أبى تمام - من خضوع التعبير فيه لمقياس الفهم والتوصيل فى جملته . وعندما يتربى المتلقى عصورا طويلة على تنمية هذا الحس والالتكاء عليه فإن الخروج الفادح عنه يضاعف من شعوره بكثافة النص وعدم شفافيته . ولا تنجح جهود الإضاءة اللاحقة لكيفيات توليد المعنى وتراكبه فى تبديد هذه الكثافة، إن التحليل والتأمل ينتميان لطبيعتهما للحظات أخرى يفى سياق تكوين الخبرة الجمالية بالبحث والدراسة . فيصلح التماس العلاقة بين العناصر المتضادة والكشف عن أبنيتها العميقة لونا من المهارة التى لا تنتقل بالأسلوب الشعرى من دائرة إلى أخرى ، بل يظل الموقف الجمالى العفوى الأول هو الذى يدمج الشعر بطابعه ويحدد أسلوبه ، وإن كان يتعين علينا أن نتعرف على مظاهر هذا النسق المختلف وكيفية توظيفه فى عمليات التلقى . فالإلى جانب «جماليات التماهى» وهى الماثورة فى الأعراف الفنية والأدبية هناك نوع آخر يطلق عليه بعض النقاد «جماليات التقابل» وهى التى تعتمد على أبنية تتبع نظاما غير معروفة

للجمهور قبل بداية التلقى الفنى . إذ يعتمد الفنان لمعارضة
مناهج نمذجة الواقع المعتاد كى يقدم حلولاً أصيلة يعتبرها
حقيقة. وإذا كان النوع الأول يتكىء على التبسيط والتعميم فإن
هذا النوع الثانى من القيم الجمالية يمثل بطبيعته تعقيداً واضحاً
. لكن دون أن نتصور هذا التعقيد دائماً باعتباره زخرفة أو
تجميلاً . فالنثر الواقعى مثلاً أبسط من الرومانسى فى ملامحه
الخارجية ، لكن رفض «الكليشيهات» الرومانسية التى كان
ينتظرها القارئ يتطلب أبنية أشد تركيباً وإن اعتمدت على
«عدم الإجراءات». ومن الوجهة الشخصية فإن المؤلف - مثله
فى ذلك مثل المتلقى - يمكنهما الشعور بالرغبة فى تحطيم
النظم المعتادة للقواعد البنيوية للفن حتى يصبح «خلقاً بلا
قاعدة». لكن الواقع أن الخلق على هامش القواعد، على هامش
العلاقات البنيوية مستحيل. إذ يصبح مضاداً لطبيعة العمل
الفنى ذاته باعتباره نموذجاً وعلاقة، ويجعل من المستحيل
التعرف على العالم من خلال الفن وتوصيل هذه المعرفة
للجمهور. ويرى «لوتمان» أن نماذج الفن الجديدة تخضع هكذا
للنظرية الرياضية فى الألعاب، إذ لا تمثل «لعبة بدون قواعد»، بل
لعبة لا بد من إقامة قواعدها أثناء عملية اللعب ذاتها. وإذا كانت
جماليات التماهى هى المعروفة فإن جماليات التقابل عريقة
بدورها فى الفنون الإنسانية، وهى التى تشرح الطفرات

الأسلوبية الكبرى، وإن كان بناء النماذج المولدة للأعمال الفنية المعتمدة عليها مازال بحاجة إلى عمل طويل^(١١).

فإذا عدنا إلى شعرية التجريد عند أدونيس وجدناها نموذجاً جلياً لهذا النوع من الجماليات في الأدب العربي المعاصر، وفهمنا لماذا يصر على عدم ربط فكرة الحداثة بالزمن، ولماذا يعلن قرابته لبعض الأسلاف الذين يختارهم من الماضي العربي والعالمى ويؤثرهم على كل المعاصرين له ، إذ ينتمون مثله إلى هذا النوع من الجماليات. ولنتابع في هذا الضوء بقية مقاطع القصيدة:

سقطت نجمتان

فوق رأس الغريب المسافر، مرت سحابه

فهوى، يأخذ التحية

نخلة تتساقطوا الدمع ينقش أوراقها الذهبية:

نخلة علمتها الكأبة

أنها ترجمان

أنها دفتر عربي الكتابة

علمتها الكأبة

في سياج الحدود الخفية

(١١) راجع بتصرف : Estrutura del texto Lotman, Yuri M.

Trad. Madrid 1988 Pag 352. Artístico.

انه أول المكان والرياح البقية.

ينتهي أكثر النقاد تفهما وتعاطفا مع أسلوب أدونيس - بعد الدراسة المفصلة لأبنيته التعبيرية بالتطبيق على أهم قصائده - إلى نتيجة مفادها أنها «ليس لهذه الحركة بداية ولا نهاية. إذ لا ترتبط برباط متجانس، ولا برباط التواتر أو برباط السبب والنتيجة»^(١٢). فالمقاطع عنده انبثاقات مستقلة، لكن منها وجهته في السرد والتكوين. والقصائد وحدات احتمالية ، وهذا يؤدي إلى «استحالة توزيعها إلى مقاطع شعرية محددة تدرس المقطع تلو الآخر، لأن القصيدة بناء هلاميا لا يسمح بإعادة تشكيل الجمل والنص فحسب ، بل بإعادة تشكيل المقاطع الشعرية نظرا لطبيعة بنائها الاحتمالية»^(١٣) ، وهذا من تجليات الأسلوب التجريدي في كل الفنون.

فالحركة التي نجدها في هذا المقطع غير مُبَيَّنَة ، ليس لها أن تتخذ هذا الموقع دون سواه ، بل يتراعى لنا أنها مؤجلة لتعميق هذا الطابع الهلامي عن قصد ، فالمقطع يشمل عنصرين يرتبطان بالصقر بقوة، أحدهما «الغريب المسافر» والثاني «نخلة

(١٢) خالدة سعيد : المصدر السابق ، ص ١٠١.

(١٣) أسمية درويش : مسارات التحولات : قراءة في شعر أدونيس . بيروت ١٩٩٢ . ص ١١٣.

الكأبة». ولو احتلاً موقع الأولوية فى القصيدة بتقديم هذا المقطع لقاما بدور هام فى تكوين النسق الدلالى طبقا للشفرة التاريخية، لكن زحزحتهما تبدد جزئيا فعالية هذه الوظيفة، بالإضافة إلى إغراق الصيغ فى الإشارات المطلقة المولدة للإبهام ولنعود لنعثر مرة أخرى على التوتر الحاد بين الإيقاع الصارم للمقطوعة وغيره من المستويات الدلالية ، فالحرص الشديد على بروز النقفية بتشكيل أواخر الكلمات بالسكون فى مثل :

- نجمتان / ترجمان / المكان

سحابة / كأبة / كتابة

تحية / ذهبية / خفية / بقية

وهى تقفية بالتبادل لا بالتوالى- يصطدم ببنية الدلالة المشتتة ، فلا يستطيع القارئ أن يبنى حدثا متخيلا ولا يمسك بعاطفة محددة ، ولا يجد قولاً متماسكا ، بالرغم من شذرات الإشارات المتصلة بمنظومات دلالية مسبقة ، مثل تساقط النخلة على العذراء ، وهذا الدفتر الموصوف بأنه «عربى الكتاب»، وغير ذلك مما يحيل على غربة «المتنبى» فى شعب «بوان» حيث كان الفتى العربى هناك «غريب الوجه واليد واللسان»، وحيث كان أيضا يحتاج إلى «ترجمان»، بالإضافة إلى نخلة «عبد الرحمن الداخل» ذاتها ومشاركتها له فى الغربة. لكن لا شئ من ذلك يتم استحضاره كاملا ، ولا تشغيل إحياءاته بذاتها، بل تظل

مجرد تداعيات حرة غير منتظمة تنتشر على سطح النص فى إتجاهات متضاربة ، فتعوق ببساطة فهمه ، وتجبر قارئه على محاولة صناعة قواعد لعبته بالتأمل والمشاركة فى إقتراح المعنى الممكن . عليه أن يجد علاقة أبعد من الصوتية بين سقوط «نجمة» وسقوط «نخلة»، بين «الكتابة» و«الكأبة» و«السحابة» بين «التحية» و«الخفية». أو يظل ملقى فى مدرج النص ومهب رياحه العاتية. لكنه فى كل تلك الأثناء لا يستطيع دفع واقع شعرى يفرض نفسه عليه بما يقتضيه من قلق وتوتر، وهو أنه بصدد تشكيل ثرى يضممر حواراً خفياً مع كثير من النصوص الغائبة الكامنة على تخوم عبارته مما يعرف وما لا يعرف. وإذا كان الشعر فى هذا الأسلوب - كما يعلن أصحابه - ليس موضوعاً للفهم ، وإنما هو موضوع للتأمل نظراً للطبقات المتراكبة التى تستعصى على الإدراك العفوى فيه ، فإن ذلك فيما يبدو قد جاء نتيجة لتراكم النصوص الغائبة التى يحاورها. وقد كشفت بعض الجهود النقدية النافذة عن مدى سُمك هذه الطبقات عند أدونيس فيلاحظ «محمد بنيس» مثلاً أن قصيدة «هذا هو اسمى» تتداخل فيها نصوص اسلامية أو خطابات عربية قديمة وحديثة ، ثم نصوص أوروبية حديثة ، وذلك على مستوى الخطاب الدينى والثقافى والسياسى ، الأمر الذى يجعل الدخول إلى عالم هذا الشعر مشروطاً بقدرتين :

إحدهما : المعرفة بالموروث الشعري والثقافي الموظف فيه.

والأخرى : القدرة على تأويل النصوص وإقامة التعالق بين السياقات المختلفة^(١٤).

ومعنى هذا أن الشعر التجريدي الحداثي لم يعد تجربة في الحياة بقدر ما أصبح تجربة في اللغة وعملا في الثقافة ، وأن الأقنعة التاريخية والأسطورية التي يستحضرها لا تلبث أن تتلاشى وتضيع ، كما تضيع بالتصادم السياقات التي يقطع منها إشارات ورموزه ، ولا تبقى بعد ذلك سوى عملية تثوير اللغة مصدرا منظما لجمالية هذه الشعرية.

وربما كانت الحداثة النقدية الآن في موقف يسمح لنا بتكريس الحداثة الإبداعية منذ شرح «جاكوبسون» وظائف اللغة في مخططة الشهير ، ونحى الوظيفة التعبيرية أو الإشارية وأيقونيتها ، وأصبح بوسعنا منذ ذلك الحين أن نرقب نمو علاقة طردية واضحة بين حالات تغييب تجربة التعبير عن الواقع وتثوير اللغة في الشعر ، بحيث تصبح اللغة برموزها وإيقاعاتها المخصبة بنظائرها المشعة هي التي تمثل بؤرة الاهتمام في العملية الإبداعية ، الأمر الذي يؤدي لتواري وغياب عمليات

(١٤) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنيانه وإبدالاتها ، الجزء الثالث الشعر المعاصر ، الدار البيضاء ١٩٩٠ ص ١٩١/١٩٤.

التعبير ، بحيث لا يبقى منها سوى شذرات متقطعة تصح فيها صيغة «مالارميه»: «الشذرات علامات عرس الفكرة»، بل غالبا ما تكون تلك العلامات هي التي تتركس المتاهة وتوسع عمدا دائرتها.

أسلبة التصوف:

يبدو أن الشعراء الصوفيين هم أبرز من مارس إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديما ، عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والانيوية لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة مرتبطة بمواجههم وعالمهم ، لكن التجربة الكلية لواقعهم المعيش - كما يعرفه الناس - كانت تمثل خلفية ضابطة تتأسس عليها تلك الشفرة الثانية كمرجعية قارة للمرموز له .

أما الشعر التجريدي فهو يمارس - كما رأينا - العملية ذاتها من نزع الدلالات المعتادة للكلمات وإضفاء معان جديدة عليها، دون أن تكون هناك مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية والشعرية ذاتها. الأمر الذي يجبر القارئ على المتابعة المضنية لعمليات التوليد اللغوي والفني ، عن طريق لعبة الفروض الذهنية في تفسير دلالاتها ، طبقا لما يترتب على كل احتمال من العثور على درجة أعلى من معقولية النص وتماسكه .

وعندئذ يلاحظ أن ظاهرة التصوف الشعري عند أصحاب

هذا الأسلوب تصبح من قبيل الأسلبة فحسب ، أى اصطناع الأسلوب الصوفى دون تجربته الغيبية اللاهوتية الحميمية. يتم تبني اللغة وطرح الأيديولوجيا الشارحة، وهذا يجعل هذا التشفير الثانى أمراً عسيراً ، لا يعتمد على قواعد مسبقة ، بل يتكون خلال ممارسة القراءة ذاتها . ويتوقف نجاحه على إمكانيات كل قارئ وخبرته فى إعادة التشفير ومهارته فى إدارته. وهى ممارسات ليست معطلة بطبيعة الحال فى الشعر التعبيري، ولكن المعلومات المتوفرة لدى قارئه عن التقنيات الفنية وما ينجم عنها من وظائف جمالية فيما يطلق عليه بتعبير «جينيت»: «جامع النص» أكثر عوناً له على تكوين خبرته. أما فى حالة الأسلبة الصوفية فإن التجربة الغيبية فى التعامل مع المادة اللغوية من منطلق روحى وتقنيات الترميز ذاتها تصبح رصيذا ثقافيا للكتابة الجديدة، يرفدها بطرائق اختيار التراكيب واقتناص الأخيلة ، بل كثيراً ما يتداخل معها فى مساراتها التعبيرية دون أن يحيلها إلى تعبير يشف عن اعتقاد دينى أو عشق إلهى بالفعل ، فيتلاقى معها حينئذ فى كيفية الصياغة ونوع الأسلوب فحسب .

على أن ذلك الفرق لا يبرر القول بأن مشروع أونونيس يستهدف «صوفية وثنية» كما يحلو لبعض النقاد أن يقول^(١٥).

(١٥) محمد بنيس : المصدر السابق ، ص ٢٠٧ .

فالوثنية اعتقاد دينى أيديولوجى بالغ التماسك والتحديد ، وهو يرتبط بحالة ثقافية قروسطية أو فى مستواها ، لكنها بعيدة تماما عن مشروع أدونيس الحداثى الذى كان أكثر توفيقا فى ربط العناصر المكونة لعالمه، عندما حرص فى أحدث كتاباته النظرية على الجمع بين الصوفية والسيرالية، وهما لا تلتقيان إلا فى تلك المنطقة المحدودة التى نسميها التجريد ، وبشكل أساسى فى هذه العملية السيميولوجية المتمثلة فى إعادة تشفير اللغة ، مع فارق هام هو قيام تجزية حسية معيشة كمرجعية للشفرة الثانية فى الشعر الصوفى ، وتشوشها فى الشعر السيرسالى، وافتقادها فى الشعر التجريدى وتركها تتخلق بعسر فى الممارسة التأملية .

وليست خاصية التجريد التى نصف بها أسلوب أدونيس ومن سار على طريقته ملمحا جانبيا فى الإبداع ، ولا سمة موقوتة للفن ، بل هى خلاصة رؤية للشعر والحياة ، واستراتيجية أساسية فى «عدم» التعبير. ولنقرأ له هذه الكلمات الدالة التى تعتبر نشيدا بليغا فى مدح التجريد إذ يقول: «العالم فىنا إشارة، العالم فىنا إذن ليس موجودا فى العالم، بل فيما وراءه ، هو بالضرورة نوع من التجريد . كأن المصور المبدع يصور لكى يمحو «الصورة». بهذا المحو يخلق حضور نسيج شفاف، لا يحيل على الواقع المباشر ، بل على معناه ودلالته ، وهذان غير

محدودين ، وهو لذلك يحيل على الواقع المباشر ، بل على معناه ودلالاته ، وهذان غير محدودين ، وهو لذلك يحيل على لانهائيهما.. كل مبدع بالكلمة أو بالخط، لا يعنى بما يراه إلا بوصفه عتبة لما لا يراه.. ولا تكمن أهمية الصورة فى سطحها المرئى ، بل فى كونها عتبة لمعنى ما ، وبأبدا يقود الناظر إلى ما وراء الغيب أو المجرّد ، سواء فى الذات أو الطبيعة»^(١٦). ونحسب أن ما تبينناه من جوهر هذا الشعر يكشف لنا عن اعتباره من شعر المرأة المطلّة على الذات، حتى وإن أمعن النظر ظاهرياً فى نافذة الطبيعة. وبهذا يتأكد لنا أيضاً أن اعتبار الصوفية «نبرة تراثية» يريد بها الشعر التجريدى إثبات هويته وهو «يعبر» عن ثورته : «فى محاولة تأكيد الذات لحظة الخروج من ماضيها، محاولة إثبات الجدارة عبر الانتماء إلى وجود حضارى متميز ، فى لحظة الخروج كسر عمود الشعر كسرا لا عودة فيه» كما يقول بعض النقاد بحماس شديد يصل إلى درجة اعتبار هذه النبرة الصوفية «محاولة لصياغة لغة الثورة على الغرب ومقاومة الإخضاع الاستعماري والوحدة والنضال ضد هذا الإخضاع»^(١٧) . نعتبر ذلك على حسن نيته من قبيل توهم أيديولوجية كفاحية لا وجود لها فى هذا الشعر

(١٦) أدونيس : الصوفية والسوريالية ، بيروت ١٩٩٢ ص ٢٠٢/٢٠٣ .

(١٧) إلياس خورى : دراسات فى نقد الشعر ، بيروت ١٩٧٩ ص ١٩٩ .

الذى يتخفف أساسا من ضغوط الرؤى الأيديولوجية السائدة ويجرب التعامل مع المواريث العالمية كلها، بما فيها المحلية طبعاً، بأكبر قدر من الحرية وحق النقض .

ولابن عربى - الذى يستحضره أدونيس كثيراً - تحليل طريف للتمييز بين التعبير والعبور قد يلقي ضوءاً على ما نحن بصددده ، فهو يرى أن التعبير يتم فى يقظة الحواس نتيجة لاستحضار الموجودات بالخيال ، أما العبور فيتم بالرؤيا المجردة، يقول: «المعبر عنه - فى غير الرؤيا - يعبر عن أمر متخيل فى نفسه ، استحضره ابتداءً ، وجعله كأنه يراه حساً ، فضغف عن يعبر عن الخيال من غير فكر ولا استحضار من الرأى. والمستيقظ ليس كذلك فهو ضعيف التخيل بسبب حجاب الحس ، فاحتاج إلى القوة فضغف التعبير عنه .. لذلك متى وجب تأويل الحلم احتاج المعبر عنه إلى مضاعفة الخيال حتى يعبر من الرمز إلى المرموز به »^(١٨).

فالتعبير يقضى يقظة الحس ، وعند غيبة هذه اليقظة يتم العبور إلى التخيل المطلق والرؤيا المجردة، واللغة ذاتها تعكس هذه الثنائية فى بنيتها الصرفية . ولن نعد لمقاربة هذا النهج فى أسلبة التصوف تجريدياً عند أدونيس لتلك القصائد التى

(١٨) ابن عربى: الفتوحات المكية - الجزء الثالث ص ٤٥٤ نقلاً عن المصدر السابق فى هامش رقم ١٦ ص ٨٥.

يستحضر فيها عمدا عوالم أسلافه الكبار مثل النفري وابن
عربي والحلاج ، فأبنية التعبير الصوفي تطفئ عليه حينئذ حتى
ليتوهم قارئه أنه قد أوشك على الاستغراق لغويا في التجربة
الغيبية العاشقة ، ولكننا سنختار له قطعة بعيدة عن ذلك نسبيا
من منظومة «وجه البحر» بعنوان «الأحجار» يقول فيها:

(١)

سقطت حجرة

فتفتّح شئ في الجدران

صار البعد أحن وأشهى ..

سقطت حجرة

فتغير شئ في الإنسان

نلاحظ أن الطاقة الشعرية المختزنة هنا لا تنطلق إلا عند
تفتيت النواة الدلالية لكلمة «حجرة» وتحديد متقابلاتها . فسقوط
الحجرة حركة طبيعية تحتمل معناها العادي في الإسناد ، لكن
الفعل المترتب عليها على التوالي بحرف الفاء «تفتّح» يرشح
الفاعل الذي يليه كي يكون زهرة أو وردة ، تتبادل الموقع مع
حجرة. إذ إن توالي الجمل غالبا ما يحملنا على الظن بأن
الأفعال المتوازية، والفواعل المتقابلة، تكون نصا دلاليا متشاكلا
ومتبادلا ، فإذا طبقنا ذلك على هذه المقطوعة وجدنا أن مجموعة
الأفعال .

سقط ، تفتح ، صار ، تغير

لابد أن يفسر بعضها البعض لتدل على معانى الحركة والتحول الايجابى خاصة ، لكن الفواعل تظل متباعدة بين طرفين ، أحدهما صلد وهو حجرة وجدران ، والثانى ذائب يميل للحياة وهو زهرة ، أى البعد الشهى الحنون الذى يتغير فى الإنسان. عندئذ يبدو لنا أن رمز الطرف الأول - وهو الحجرة - ينبغى له أن يرق ويسيل ليقترّب من المجال الدلّلى الثانى، فلا تصبح الحجرة هى الحجرة ، لابد أن الشاعر يعيد تشفير هذه الكلمة ليسند إليها دلالة رمزية ، فهل تسعفنا الأعراف الثقافية فى استكشاف هذه الدلالة؟

الحجرة يمكن أن تكون مثلاً وحدة فى قبر أو صرح أثرى ، فإذا سقطت كان ذلك علامة على مضى الزمن وتحول الشئ من طور لآخر، ويمكن أن تؤلف مع غيرها جداراً يشكل سدا منيعاً يحول دون خروج سجين ، فإذا وقعت انفتح له باب الحرية والانطلاق ، ويبدو أن الاحتمال الثانى أشد ملائمة للسياق هنا، الأمر الذى يشجع القارئ على أن ينظر إلى الحجرة من الداخل وهى تسقط فينفتح شئ فى الجدران المحيطة به ، وعندئذ يصبح البعد / الانطلاق أحسن وأشهى . فهل تنزل المقاطع على هذا المنوال ذاته وتصنع نسيجها الدلّلى به؟ لنا أن نتوقع ذلك بخذر ، لأن طبيعة هذا النوع من الشعر هى أنه يعبّو تشفير

الرموز اللغوية، فقد يقول حجرة ويقصد زهرة، هذه هى طريقة الصوفية فى التسمية بالتضاد والتوارد ، فماذا يضيف المقطع التالى:

(٢)

من زمان عشقت الحجر

وانجبِلنا معا وافترقنا ،

من زمان رأيت الحجر

سرة ، والمرايا

موعداً ، والتقىنا

وانجرحنا ونمنا وقمنا

وافترقنا وعدنا

وأنا اليوم أنأى وأنفذ مما تقول المرايا

فأنا أول الشظايا ، أنا آخر الشظايا

دخل صوت القصيدة ، أو الشاعر كما نتصور عادة ، فى تماس شديد مع الحجر عن طريق مجموعة من الأفعال التى تبدأ بالعشق ثم التخلق أو الانجبال وتمضى بين التلاقى والتخارج حتى تفضى إلى التماهى المطلق ، بحيث يصبح أول الشظايا الحجرية وآخرها معا . عبارة «من زمان» التى يبدأ بها المقطع تشير - على بساطتها - إلى تاريخ الكون كله .

ولغة المقطع دهرية مثل لغة الصوفية ، تتصل بأغوار ما قبل

التاريخ ، وتصطنع الرمز المتدرج ، وتقوم بالتعدد المتراكم للأفعال المسندة لجمع المتكلم بايقاع راقص طروب ، وعندما يخرج منها الصوت الشعري في النهاية يكون قد تلبس بها وتملأته ، بحيث يصبح تخارجه السابق عنها من قبيل توارد الحالات على الكيان المتوحد أصلا . ريح الحلاج الراقص يتراءى لنا في هذا المشهد حيث يمعن الحجر في رمزيته وتأبيه على التأويل القريب . الشاعر يرقص بين تردد لفظه دون تحديد لمعناه ، يصبح قريبا من حجر الفلاسفة الذين يعالجونه بالكيمياء والميتافيزيقا في الآن ذاته. ولنفقرب منه أكثر عبر هاتين الصورتين الدالتين «الحجر سرّة» و«المرايا موعده» حيث نجد السرة مجمع التخليق وملتقى عملية التوالد ، وعطف الجملة الثانية على الأولى يجعل الحجر مرآة موعودة ، يصبح المنتهى كما كان نقطة الانطلاق . يتفتح حينئذ على أفاق أبعد وأشهى بكثير مما كان يشف عنه المقطع الأول . لكن النتيجة الدلالية التي يمكن أن نخلص إليها بالرغم من ذلك تظل سلبية ، إذ لا يمكن لرمز الحجر أن يستقر على تداول واحد متعين ، لقد أصبح بالقطع شعريا ، ليس له مرموز مشفّر ، أخذ يضرب في تيه المعنى ليشير إلى كل شيء ولا شيء على التحديد .

يترنح في أهداب الشاعر

ويصير يمامه

ترقد في أهداب الشاعر

حجر يسهر

ويصير ستائر

تتدلى حول جبين الشاعر

ويصير غمامه

يضع «لوتمان» الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنواع من «الضبط الذاتي» وهو يعنى بالضبط الذاتي شيئاً مشابهاً لما يعنيه «رتشاردن» بفكرة «الاستجابة الأصلية»، وهذه الأنواع هي:

١ - الضبط الذاتي للغة

٢ - الضبط الذاتي للحس العام

٣ - الضبط الذاتي لصورتنا المكانية البصرية عن العالم.

وباختراقه لهذه الأنظمة الثلاثة، التي هي الأنماط المعروفة في الإدراك والفكر والكلام يصحب الشاعر قصيدته إلى العمل . وينشأ التعقيد في القصيدة عندما تنتهك حرمة التوقعات في النظم المذكورة . والمعلومات الشعرية - كما يقول السيميولوجيون - مثل كل المعلومات الأخرى تتناسب عكسياً مع التوقع^(١٩).

فإذا أمعنا النظر في هذه المقطوعة الثالثة وجدناها مفعمة

(١٩) روبرت شولز : السيمياء والتأويل ، ترجمة سعيد الفانمي، بيروت ١٩٩٤

ص ٨٧.

بالمعلومات الجديدة عن تصور الحجر التجريدى ، فلا شىء منها يمكن أن يتوقعه القارئ ، إذ إنها تمضى فى اتجاه مضاد للضبط الذاتى فى الحس العام وفى صورتنا المكانية البصرية عن العالم ، كلها تخترق النظام ، فالحجر فعلا يمكن أن يحمى ما يحتاج إلى حماية ، فإذا تعلق الأمر ليشير إلى عملية الخلق ، إلى الشعر والشاعر ، إلى الكون كله إن أردنا له ذلك . أجل ، يبدو أن ما نريد أن نفهمه من هذا الرمز بحرية — غير تامة — هو ما يمكن أن يشير إليه . ليس هناك سياق ضاغط يضطرننا لتحديد مجال الرمز ، سياقه اللغوى الثقافى عريق ، وسياقه الصوفى الفلسفى أحد الاحتمالات المطروحة بالتوازى مع غيرها . ليس هناك مضمون قانونى لدلالة الأبيات إذن ، إنها ضد قانونية الدلالة على وجه الدقة . كما أنه ليست هناك تجربة حيوية خارج اللغة يتم التعبير عنها فتفرض احتمالاتها التى تحد من حرية التأويل ، ليس هناك أيديولوجيا مذهبية ولا فلسفية تحصر المعنى وتنفى إطلاقه وتجريده . لا ينبغي لنا أن نقول — كما يذهب بعض الباحثين — بأن الشاعر يؤمن بالتناسخ لأنه أيديولوجيا التحول ، فالتناسخ عقيدة دينية تقف ضد حرية وحريتنا — فى التأويل . عملية التشفير الثانية لكلمة حجر إذن تتم خلال تلقى النص بالتواطؤ مع كل قارئ على حدة ، إنه تشفير سرى ، لكنه شعرى أيضا ، وهذا هو قيده الوحيد ، إذ إن تبادلات الحجر مع الزهرة والانسان والشاعر والخلق بالتوازى

هى الوسيلة الوحيدة التى توقظ شعورنا تجاهه . وإذا كان النقاد وعلماء الجمال يقولون بأن الفن يوجد كى يساعدنا على أن نعلن إحساسنا بالحياة، يوجد لكى يجعلنا نشعر بالأشياء، فإن هذا التفسير الثانى هو الذى أبرز حقيقة «حجرية الحجر» وهو ينزعها منه، كما يقول «شولز» بمناسبة مثال تصادف توافقه عرضا مع حجر أدونيس هنا^(٢٠). ولكى نفهم صورة هذا الحجر أكثر علينا حينئذ أن ننتقل إلى أعلى مستويات التجريد حيث تنبجس دلالاته كتصور محصّن:

(٣)

حجر يحمى نهد الحبلى

حجريسكر

بحبلى كان من شأنه أن يحمى بطنها أو جنينها، أما نهدها على وجه التحديد فلا بد من تأويل يسمح لنا بأن نتصور أهم أنواع الحماية باعتبارها تأمين المستقبل الغذائى للطفل لكنه عندما يقترب بالنهد فقد يتهدده بأن «يتحجر» أى يمتنع عن در اللبن. وتقفز الجملة الثانية على غير توقع ، تعيد تنشيط السياق السابق عندما تجعل الحجر يسكُر وجدا مشبها للوجد الصوفى، وإذا كان «يترنج» بشكل ملائم للسكر فإنه سرعان ما يتعلق بما لا يمكن الظن فيه أو توقعه، بأهداب الشاعر، يتحول

(٢٠) المصدر السابق ص ٨٧ .

للشاعر بفعل كيمياء سحرية إلى حلم يسكن فى جفنه أو يثقله .
ولأن السحر لا منطق له سوى التحولات غير المتوقعة فإن
الحجر سرعان ما يصبح يمامة فى الأهداب ذاتها، ربما انتهى
إلى أن يكون صورة شعرية. وإذا كانت فكرة السحر قد قلّت من
تعارض هذا النسق الرمزي مع الحس العام الذى يتقبل السحر
ويعترف بواقعيته ، كما يعترف بالشعر الذى يستثيره ، فإن
النظام الثانى وهو صورتنا المكانية البصرية عن العالم
يستعصى عليه تسويغ هذا الاختراق ، فالحجر لا يلبث أيضا أن
يسهر ويعيد ستائر تحجب رؤية الشاعر وغمامة تظله . ليس
بوسع القارئ أن يتفادى الشعور بالافتتان والدهشة أمام
تحولات الحجر، فقد قال المقطع أشياء عديدة عنه دون أن
يقترّب من استكناهه أو فك شفرته ، لقد لعب مع الحجر دون أن
يعرفه عقليا ، لكنه فيما يبدو لابد أن يكون قد اقترب منه
وجدانيا، صارت بينهما ألفة وقرابة حميمة وتاريخ مشترك ،
أصبح يمتلكه مثل الشاعر له الحق أيضا فى تأويله على هواه،
لقد عشقه بدوره ، وفعل مثل الصوفية عندما ترك القصيدة فيه -
خاصة بأنساقها النحوية المتوازية - مباحة بينه وبين ما كان
يعرفه من قبل عن الحجر . لكن قوانين إدراكه للعالم لا يمكن أن
تتعطل تماما ، ما زال الشعور المسيطر عليه هو الحيرة، فهل
يستجيب له المقطع التالى فيهديه دليل الهداية فى متاهة الرمز ؟

لكن قبل أن ننتقل إلى هذا المقطع الرابع والأخير يجمل بنا أن نلاحظ شيئاً مقلقا ، وهو أنه بالرغم من غلبة الإيقاع الراقص المتمثل في الوزن من ناحية ، وتكرار أنماط البنى النحوية بانتظام وترداد جملة الإضافة للشاعر ثلاث مرات من ناحية أخرى ، بالرغم من هذه العناصر الإيقاعية الغنائية فليس بوسعنا أن نحفظ الأبيات ، مهما رغبتنا في ذلك ، لتشتت نسقها الدلالي واستعصائه على الضبط الذاتي اللغوي هذه المرة .

(٤)

دلّيه يا غمامه
يجهل أن يسير يا غمامة
في لواب الظلام
وحينما يخرج صوب النور
والجهة الخفيه
في وطن الكلام
أبرأ من براءة العصفور
ترمي بندقية
دلّيه يا غمامه
خذي يا غمامه
من ليل قاتليه
بالله يا غمامه

صار الحجر ماء في كرامات الشعر، أو لم يتساقط في البدء مثل حبات الدمع؟ لقد تحول هنا معجزة نبوية، غمامة راوية وهادية يهتف بها ويضرع لها صوت القصيدة بشئ ما أصبح شبه مؤكد الآن في قلب هذا التجريد، المفعول به في كلمة «دأيه» يعود إلى الشاعر المستعطف، فهو الذي يجهل السير في لولب الظلام، ويصنعه في الآن ذاته، وهو الذي عندما يخرج صوب النور - بسقوط الحجر - محطماً الأعراف وخارجاً على الحس العام وعلى طرائقنا في الإدراك البصري والمكانى للعالم ترميه بندقية التقاليد الشعرية واللغوية. خذيه أيتها الغمامة وأفيضى عليه إشراقات النور حتى تنبعث رؤيا من ليل قاتليه، لا مفر هنا من العودة إلى هذه البنية الكونية العليا في البعث والتجديد، لكن دون تناسخ جسدى، حتى تتمكن من استشراف أفق النص العريض.

أصبح الاختراق أخف وطأ عندما التمع سطح النص صقيلاً باعتباراه في نهاية الأمر مرآة لا نافذة، وإن تكن قد نفذت إلى ذاتها في تجربة منبثقة ومكثفة. أما اللغة فقد صنعت إيقاعها الخاص ولم تتكى على نموذج مسبق وهى تقيم علاقاتها الجديدة بين الدوال المؤكدة والمدلولات المحتملة، فى لعبة التشفير الحر الموازى للتشفير الصوفى والمتداخل معه أسلوبياً مع استقلال عن عالمه الغيبى وإيقاعاته النحوية.

من هنا نرى أن هذا النموذج يختلف جذرياً عن بعض النماذج الأخرى التي اقترُب فيها أدونيس - بأكثر مما ينبغي فيما يبدو - من تجربة النفرى أو غيره من المتصوفة والكتاب فسقطت في حجره بعض تعبيراتهم وصيغهم المختومة، وتلبس بإيقاعاتها ونماذجها النحوية على وجه الخصوص، فعلقت في أسلوبه أمشاج من أشكالها، وأصبح من العسير عليه الخروج من منطقة جاذبيتها الأسيرة كما تظهر بعض البحوث التي تسرف في التحامل عليه ^(٢١). فتقع في الطرف الأقصى المقابل لتلك البحوث الأخرى التي تمعن في قدسيه والانحياز له. وإذا كان أدونيس - كما رأينا - يوحد نظرياً بين الكتابة الصوفية والسيرالية، إذ يرى أن وضعية الكتابة في كل منهما تبدو غالباً مليئة بالغربة والتناقضات والغموض وتفكك الصور، الأمر الذي يجعلها تبدو عصية على الفهم ^(٢٢). فإن تجربته الإبداعية ذاتها لا تنتمي كلية إلى أى من العالمين، بل تقتصر على توظيف طرف يسير من تقنياتها في الأداء اللغوى، دون أن تعبر عن عالم صوفى مفعم بالتجربة الروحية الغيبية، ودون أن تمثل ثورة اجتماعية على الطريقة السريالية التي ترتبط جذرياً بمثالية اليسار الغربى وتجلياتها الماركسية، ولكنها تتفق معهما في

(٢١) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً. الدار البيضاء ١٩٩١ ص ٨٣.

(٢٢) أدونيس: المصدر السابق في هامش ١٦ ص ١٣٧.

نتيجة أخيرة، هي رفض التعبير، إذ يؤثر الصوفية العبور كما رأينا عند ابن العربي، وإذ يقول نقاد السيرالية:

«لنسرع بالكشف عن سوء التفاهم الذي كان يدعى تصنيف الشعر في باب وسائل التعبير، لم يعد أحد يهتم بالشعر الذي لا يتميز عن الروايات إلا بشكله الخارجي، ولا كذلك بالشعر الذي يعبر عنه بعض الأفكار، نحن نقدم نقيضاً له: الشعر باعتباره نشاطاً فكرياً، وهو يكمن حيث يخيم الغموض»^(٢٣). لكن المرأة في حقيقة الأمر ليست معتمدة، والكلمات التي تنكفئ على نفسها مازالت تشير إلى شيء.

هو المشار إليه:

يضع أدونيس قصيدة «سيمياء» المطولة، إذ تبلغ أكثر من مائة وعشرين صفحة، في نهاية أعماله الكاملة طبقاً للطبعة الرابعة التي أعتمد عليها، وهي قصيدة مليئة بالعناوين الفرعية من رقاع وفواصل وتعازيم وأحلام وأسرار، غير أنها - كما ألمعنا إلى ذلك من قبل - ليست مبنية أصلاً، إذ لا نكاد نعرف نظام مقاطعها، ولا نحسب أن الشعر نفسه يضع مثل هذا النظام في اعتباره، وهذا يجعل القارئ في حلٍّ من افتراضه، بل يذهب إلى أبعد من ذلك في طرح تساؤلاته التي لا تجفل من

(٢٣) موريس نانو: تاريخ السيرالية - ترجمة نتيجة الحلاق، دمشق ١٩٩٢ ص

مواجهة الحقائق أو الشكوك المذهلة، فيقول فى إحدى رقاها: «من يقول لأنونيس من هو؟» فيذكرنا بقول «لوركا: كم كان ذلك مدهشاً، مثل أن أسمى فيديريكو». لكن المهم الآن أن فرضية النظام لا تبدو مناسبة لهذا النوع من الشعرية. ومع ذلك فإن تغيير الترتيب الزمنى للدواوين فى الأعمال الكاملة حتى تكون هذه القصيدة بالذات خاتمتها، ربما كان أمراً يقصده الشاعر فى إقامة تراتبية لنوعية أشعاره.

وعلى أية حال فإننا امثالاً لنسق الدراسة سنعمد إلى قراءة طرف من مقدمتها فحسب لمحاولة استجلاء المشار إليه فيها، وهى مهمة يسيرة بعد أن رأينا كيف أحكم إطار المرأة وتم صقل سطحها الشعرى حتى تشف بسيميائها القديمة الجديدة عن مشار إليه لا تكاد تخطئه العين.

وقبل أن نعمد إلى هذه القراءة نود بنماسبة هذا النص المختلف إيقاعياً عما سبق لنا اختياره أن نلقى نظرة إجمالية على دور الجانب الإيقاعى فى تكثيف شعور القارئ باختلاف أنونيس الواضح عن تيارات الشعر التعبيرى من قبله.

فقد كشفت دراسة إحصائية أولية أن مجموع الأعمال الشعرية الكاملة لأنونيس حتى ديوانه «شهوة فى خرائط المادة» تتضمن ما يبلغ فى مجموعه:

(٢٤) بحث غير منشور قامت به الدراسة زهرة المذبح فى قسم الدراسات العليا بجامعة البحرين تحت إشراف الصديق الدكتور علوى الهاشمى.

(١٥٢١٥) سطرأ، نستخلص منها خارطة التوزيع التالية:

- النثر المستقل ٥٣٢٢ سطرأ بنسبة تقريبية ٣٥٪
 - النثر الممتزج بالوزن ٣٠٨٠ سطرأ بنسبة تقريبية ٢٠,٢٪
 - الأوزان المنوعة ١٧٢٤ سطرأ بنسب تقريبية ١١,٣٪
- الباقى يتوزع على بحور الشعر المختلفة مع أهمية البحور

التالية:

- الرجز ١٧١٦ سطرأ بنسبة ١١,٣٪
- الخفيف ٧٣٥ سطرأ بنسبة ٤,٨٪
- السريع ٦٧٨ سطرأ بنسبة ٤,٤٪
- المتدارك ٤٢٢ سطرأ بنسبة ٢,٨٪

كما تثبت الدراسة أن بحر الطويل لا وجود له فى أشعاره، وأهم من ذلك أن نسبة كل من البسيط والكامل أقل من نصف فى المائة مع أنهما يمثلان أكثر البحور شيوعاً فى الشعر العربى، وهذا يعزز بشكل بارز اختلاف شعر أدونيس إيقاعياً عن المألوف لدى جميع الشعراء الآخرين. كما نلاحظ أن الإيقاع قد أصبح عند أدونيس؛ إذ تكاد تبلغ الكتابة النثرية لديه من قصائد وإشارات وفقر متضمنة قرابة النصف من مجموع أشعاره. ومهما كان موقفه الآن فى محاولة «الارتداد» عن قصيدة النثر ونقد ما وصلت إليه من افتقار الذاتية والبؤرة والنواة كما قال مؤخراً فقد قام شعره بدور رئيسى فى تأصيل هذه الكتابة، إذ فتح لها منافذ فى كتابات المتصوفة النثرية

وكتب السحر والسيمايا القديمة وقصيدة النثر الأوروبية، خاصة الحداثية والسيرالية التي تضع فيها فتنة الإيقاع الظاهر وهي تبحث عن أسرارها الباطنة وعلاقاته الخفية.

لكن المفارقة البارزة هي أن هذا الافتقاد لانتظام الأوزان في شعر أدونيس طبقاً للأنساق والأعراف العربية لا يصيبنا بالدهشة ولا يوقع قارئه في الغرابة، بل قد يكون الأمر على عكس ذلك، إذ تخف حينئذ حدة التوتر بين طرفي الأبنية الموسيقية والدالية، وهذا التوتر الذي كان يتفاقم كلما أخذ الاتساق الإيقاعي العالى يتبدد في تشدُّر الدلالة ويتناقض معه أما في هذه النسبة الكبيرة من شعر أدونيس حيث يتكسر الوزن عمداً فإن بوسعنا حينئذ أن نستشعر درجة أعلى من الانسجام، خاصة عندما يكون هذا التكسر - كما نلمس في المقاطع التالية- جزئياً، ومن الممكن جبره عن طريق تطويع القراءة في الوقف أو تلحين الكلمات بشئ من التنغيم والمد والخطف. إذ إن التفاعيل لم تختف من هذه النصوص في حقيقة الأمر، بل تداخلت وترالحت وانحرفت ساعية إلى تكوين تشكيلات متخالفة ومتقاطعة أو مبتورة. إنه نموذج إيقاعي مغاير يخترق شفرة الوزن لتوظيفها بنصب شفرة أخرى مازالت تنتظر إمكانية ضبط معاملاتها، غير أنها ليست موسيقية بحتة، بل تعود إلى طبيعة التلاقى والانصباب المتجاذب مع بؤرة الدلالة على وجه الخصوص. فانحراف الإيقاع هنا مراوغة وتحفيز وبحث مباطن

للتجربة الشعرية ذاتها، وتعميق لبقية مستويات الغياب بالثقوب الموسيقية.

فإذا عدنا إلى قصيدة «سيمياء» وجدنا الشاعر هنا يقارب عالم الكيمياء القديمة- قرين السيمياء-، ومدخله لهذا العالم طبقاً لاعترافه المعقول كان من باب الحداثة الغربية بجنورها الأولى، خاصة عند الشعراء الفرنسيين. والمعروف أن «رامبو» مثلاً تحدث عن كيمياء اللغة. وقد استنتج البعض من ذلك أنه كان على صلة وثيقة ببعض الجماعات السرية التي تمارس طقوس السحرية، وأنه تأثر ببعض الكتابات القديمة في الكيمياء والسحر والعرافة. خاصة تلك المجموعة التي تعرف بالكتب الهرمية المنسوبة إلى «هرمس» مثلث القوة. ويقول «رامبو» في تفسيره لما يقصده بكيمياء الكلمة ضمن مجموعة قصائد «فصل في الجحيم» التي حاكها أدونيس: لقد ابتدعت لون الحروف الصوتية، وحسبت شكل وحركة كل حرف ساكن، وأوهمت نفسي أنني تمكنت بفضل إيقاعات فطرية من اختراع لغة شعرية يمكن في وقت قريب أو بعيد أن تصبح في متناول جميع الحواس .. كان هذا في بداية الأمر مجرد تدريب. كتبت الصمت، الليالي، نؤنت ما يستعصى على التدوين والتعبير، ثبت الدوار» (٢٥).

وتزداد جرأة الشاعر وجسارته كلما تمكنت منه إرادة النغم،

(٢٥) عبد الغفار مكاوي: المصدر السابق ص ١٥٨.

بحيث لا يعود البيت الذى يوجهه هذا النغم أى معنى، ولا يبقى فيه سوى معنى مظلّم أو عبثى غير معقول.

والطريف فى هذا الصدد أن شهوة ابتكار النغم تقود حتماً إلى تجاوز النغم المنظوم المستقر فى الأعراف الشعرية، فى أبنيتها السابقة التشفير، وتؤدى إلى ضرورة خلق سياق موسيقى جديد يلتئم مع السياقات الدلالية ويعززها. وسنرى أن السياق الدلالى هنا يقع تحت وطأة ما يمكن أن نطلق عليه «الصيغ المستعصية» وهى تلك التى تقاوم طرائفنا فى القراءة والتأويل حسب قوانين الخطاب الشعرى السائد، فى مقابل «الصيغ الطيعة» التى تتضائل فيها درجة الانحراف الأول على النحو التالى:

سيرى أيتها الحقول بخطوط من القشْ

اخلع قميصك أيها الجبل

الضوء يعبرو وتعبر حشرات

الأدغال تعبر

وتعبر خواصر التلال

وأنا

مكسواً بالزمن ورماه

يرمينى الشجر من نوافذه

يتقلص فضاء تسيجه أفضاء غير مرئية

بين أمواج من الثمر أبحث فيها عن برعم التيه
حيث ترفعنى صارية اللذة وتختلط الصخور بالآشربة
حيث الجسد سرداب والشهوة قلعة محاصرة
وأقول: سيكون فضاؤنا وحشا أخضر
لكن. أيها الحب المقبل - الجسد المقبل
أين أسكنك
وماذا أستطيع أن أمنحك
عند ذاكرة الفراشات؟

ومن الجلى لقارئ الديوان أن السياق الذى يحكم هذا المقطع «الأيروسى» يجعله شديد الارتباط بمجموعة القصائد السابقة عليه التى تأخذ عنوان «الجسد». ومعنى هذا أن الشروع فى نص جديد لا يمثل عند أونونيس انقطاعاً عما سبقه، كما لا يتطلب اتصالاً بين وحدات النص ذاته، أى أن حدود النص تظل عنده زئبقية تحتل قراءات وتفكيكات عديدة مثلها فى ذلك مثل حدود الجملة غير المقومة بعلامات الفصل والوصل.

فاذا انتبهنا للصيغ العصبية وجدنا معظمها من قبيل الإضافة أو ما فى حكمها. مثل: خطوات من القش/ قميصك أيها الجبل/ مكسواً بالزمن/ برعم التيه/ ذاكرة الفراشات. وتتميز كل صيغة منها بدرجة منخفضة من النحوية نظراً لحاجتها إلى جهد تأويلي يدرجها فى السياق الدلالى، لكن الجهد الأكبر الذى تتطلبه

يتمثل في إمكانية العثور على البنية العميقة الموحدة لدلالاتها كلها والمجمعة لشتاتها، ولا يتأتى إلا بعد استيضاح العلائق الماثلة بين وحداتها التعبيرية الكلية. فهو يخاطب المكان في مستهل القصيدة، لكنه يستخدم صيغة ذات رصيد قدسى ثقيل، فعندما يقول «اخلع نعليك أيها الجبل» فهو يناور العبارة القرآنية «اخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى» وعندئذ يخلع الكلمات التالية من مجالها الدلالي الشبقي ويغرسها في وادي المتصوفة، فلا تصبح اللذة والشهوة والجسد المقبل خالصة للجنس بل تمضى في سفرها المبهم إلى الزمن الآخر. والصعوبة الكامنة في تمثيل هذه المقطوعة لدى القارئ العادى تكمن في عدم اتساق الموقع المكانى لصوت القصيدة، بما يؤدي إلى انتظام مجال خبرته البصرية، إذ تقوم الصيغ العنصرية بتعويق التشكيلات التصويرية، فلا يبقى لدى المتلقى سوى الشعور الحاد بتمركز الحديث حول «الأنا»، دون أن يتبلور في تجربة حيوية صافية، وتأتى التساؤلات الأخيرة لتقضى على أية احتمالات ينجح المتلقى في تكوينها. ثم تجئ في النص ثلاثة أقواس تشير إلى ذاتها بطريقة أيقونية من ناحية الشكل، في تكوين مخالف لمعناها القريب. إذ يكتب الشاعر كلمة أقواس محفوفة بسهمين هكذا: «أقواس» — في محاولة لتوظيف العناصر البصرية في شرح ما لا يحتاج إلى شرح عبر المفارقة

واختلاف المستويات. فكأنه يصنع استعارة فى عملية الكتابة ذاتها، عندما يطلق كلمة قوس وينحرف بدلالاتها لتشير إلى سهم. والواقع أن أدونيس شغوف بالتجريب كما هو مولع بالتغريب ولا يحتاج بالفعل إلى مجرد قراءة بقدر ما يحتاج إلى تأمل ومشاركة فى لعبة الشعر والشفرة التى يستخدمها هنا بسيطة إن اقتصرنا على ملاحظة العلاقة بين الكلمة وشكل الرسم، لكنها تتعدّد عندما ننتبه إلى أن هذه الكلمة ذاتها إنما هى عنوان لمقطوعة شعرية ملحقة بمقطوعات أخرى، فهل تأتى الثانية تداركاً على الأولى وإضافة هامشية إليها كما تعنى القوس؟ أم أنها اختراق لها ومحو لكي نوثقها كما تشير علامة السهم؟ وكلاهما - على اختلاف المستوى الإشارى - من أدوات الحرب. إن التأمل لهذه الأبعاد لم يعد أمام نص شعري موحد الشفرة جاهز الدلالة. بل عليه أن يتناول فى كل خطوة ذلك القول الذى فقد تماماً عفويته وشغل كثيراً بذاته وأصبح كتابة شديدة المراوغة والتربُّص.

وكما أشرنا من قبل فإن هذا الإجراءات اللعبة لا يتخذها الشاعر لكشف حالة نفسية أو موقف إنسانى يجد معادله الموضوعى فى الخارج كما كان يطمح التعبيريون، وإنما تنصب على محاولة الالتفاف لاختطاف شئ من بريق الكتابة المنعكسة على ذاتها، محاولة الإمساك باللهب الشعري والعيب بحرارته

المتصاعدة. المشار إليه على الأرجح هو عالم الشعر، كما أن
المشار إليه فيما يبدو من النص كله إنما هو عالم الشاعر،
وتبادل مواقع العالمين هو النتيجة الأولى للقراءة بتوحيد الشعر
والشاعر. على أن الخبرة التي يتم استقطارها واعتصارها هنا
إنما هي خبرة الكتابة ووعيها بذاتها، الأمر الذي يباعد مسافة
المتلقى من المبدع الذي لا يكف عن الدوران في دوامته
الصغيرة وهو يحسب أنه في مركز الكون وينصب نفسه إليها
على عرشه. إنه يحكى هنا - بلغة غير سرديّة بطبيعة الأمر -
سفر تكوينه بأشكال مختلفة، يقول في القوس «أ»:

تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة الجسد

في الجسد وحلّ

لوحله طيبة الورد

في الجسد ذلّ

لذلّ منكمته القائل

هكذا بدأت من أظافر القدمين

يوم حككت بها جلدة الأرض

بين هواء دمشق وشجر قصابين

أزوين النبات

فككت الأرض أزوارها

مطل ماء لا

أخذت غصن زيتون
ورسمت على التراب دورة أحشائي
وقفت السماء جانباً وابتدأ هدير كأنه بدء التكوين
ازدواج كل شيء واشتعلت أعماقي هجرة وتقاسمتني
الأقاصي.

تحت شجرة بشكل الذراعين
أفقي استدارة السرة
ارتسمت أوائل عمراتي
« لم يكن للفجر قمصان تثقيبها قرون الماعز »
وأخذ جسدي يفيض والطرق لا تتسع
أخطوكم ن يصل جمرة بجمرة
هاوية بهاوية

وفي ركبتى تتكدس الجبال والسهول

إذ كان مجرد خلع النعلين عند الجبل المقدس في المقطع
الأول قد وضعنا في السياق الإلهي للشعر ورؤيته، دون أن تكون
رؤية موسوية، فإن قصص التكوين والطوفان والقيامة هي التي
يعيد الشاعر إنتاجها لحساب ذاته في هذا المقطع، مستثمراً
عدداً كبيراً من الصور والرموز الميثولوجية والدينية التي تقع
تحت كل تعبير وتقض مضجعه. فالفراشة هي الروح في
الوجدان الشعبي الإسلامي، والجسد هو المسرح في

الميثولوجيا المسيحية، وقد خلق من طين في القرآن ومن نكهة خشب الورد التي تفوح بالاجتراق في البوذية، هكذا على التوالي حتى نهاية المقطع. فهو يتكى بشكل مثير على ممنظومة المعتقدات المتباينة المتصلة بخلق البشر وقيامتهم، لكنه لا يترك فضاء كبيراً للمرموز له، بل ينص على إنسان متعين تردد بين هواء دمشق وقرية قصابين الجبلية التي تقع بين اللانقية وطرطوس وبين دمشق، هو أدونيس ذاته.

ربما تراعى لنا أن هذا النص يفضى إلى نتيجة مفاجئة، هي خروج أسلوب الشاعر من التجريد ودخوله في التجسيد، لكن هذا مجرد انطباع واهم، فليس المهم هو تحديد المشار إليه في إجماله، ليس هو إقامة البؤرة حول الذات، وإنما ما يريد أن يقوله عن قصة تكوينه وقيامته، وهذا ما لم يتجسد بأية حال، بل تقوم مجموعة متوالية ومتكاثرة من الصعوبات بتخليق إبهامة وتعويق فهمه، بعضها لغوى الآخر سيمولوجى. فالفاعل فى أفعال بدأت وحككت ورسمت هو صوت القصيدة الخالق، والمفعول به هو نفسه كما يتضح فى آخر الجمل «ورسمت على التراب بورة أحشائى»، فهو الخالق والمخلوق، وإن كان ذلك يستقيم على سبيل الرمز والمجاز، إلا أن ما يتضمنه من هجرة وازدواج وتوزع على أنحاء الأرض لا يمكن أن يتم إلا فى المطلق، أى على سبيل التجريد الذى يرتفع به من الشخصانية

إلى الإنسانية العليا، فالتكوين هنا فيما يبدو عالم للإنسان
والرب معاً. وصوت القصيدة نموذج مصغر للمنظومة الدينية
والميثولوجية وقد أعيد تركيبها من فئات الثقافات الكبرى كلها.
فهو موسى الكليم وهو عيسى الذى ولد تحت الشجرة، وهو
محمد المهاجر من مكة، بل هو أزوريس الذى فاض جسده فى
النيل، وأدونيس إله الخصب الذى تتكسد فى ركبتيه الجبال
والسهول، هو الصانع المصنوع. وإذا اتسع المشار إليه ليشمل
كل هذه الآماد تخففت اللغة من وظيفة التحديد والتسمية، والتمع
المجاز البارق الذى أسر الشاعر فضمه بين قوسين:

(لم يكن للفجر غير قمصان تثقبها قرون الماعز)

بعد أن كان قد استحله لنفسه فى مستهل القصيدة عندما
ركب للجبال قمصاناً أيضاً، أى أن الأخيلة الفذة التى تهتك
جسد اللغة وتلغى نسقها المكانى والبصرى تتضافر مع تكوين
الزمن وتلخيص الخليقة فى كائن، والكون فى نقطة، ليتباعد
المشار إليه بدل أن يتحدد، ويتجرد من ذاته ليصبح رمزاً ضارباً
فى العمومية والانخطاف. بحيث نرى المقطع الشعرى وقد صار
مثل نقطة الدم التى تكررهما بقية النقط فى تكوينها ونسب ما
يسبح فيها من جزئيات، فلا يؤدى التراكم الكمى فيه على
المستوى المعرفى إلى قفزة نوعية، كما لا يؤدى تكاثر المقاطع
إلى تغير جوهرى فى نسب تركيب القصيدة أو الديوان:

ومن ثم نفهم لماذا يعتمد أدونيس إلى اختزال شعره في طبعاته المتعددة نفيًا للتشابه، وتبرؤًا من الضعف، واكتفاء بالنماذج التي قدمت الخيوط الرئيسية أو الخطوط الاستراتيجية في نسيجه الإبداعي المجرد، بل نفهم أيضاً لماذا يتناقص إنتاجه الشعري بالتدرج، ذلك أن التجريد مسلك خطر على نبلة وسموه، فهو يقول كل شئ كل مرة يفتح فيها فمه بنفس الطريقة، بل يقول الأمر ذاته كلما لاذ أيضاً بالصمت.

ثلاثة شعراء على الاعتراف سعدى والبنية المرواغة

لعل الفارق الجوهرى بين الأسلوب التعبيرى والتجريدى يكمن فى فرضية مبدئية لا نستطيع بسهولة أن نشير إلى ملامحها المتعينة فى النصوص الشعرية، مع بروز أهمها إلى أقصى مدى فى جميع المؤشرات اللغوية الدالة وهى أن الشعر التعبيرى بأساليبه المتعددة تشير إلى تجربة سابقة على عملية الكتابة ذاتها سواء كانت حقيقة أم متخيلة أم مركبة كما هو الحال فى معظم الأحيان، ويجتهد فى التقاطها وتجسيدها التعبير عنها، ثم تأتى القراءة لتتوهم إعادة تكوين هذه التجربة وإنتاجها جمالياً عن طريق تمثيلها والتواصل معها، بحيث يكون هناك شئ قد تم التعبير عنه من مواقف ومشاعر وأفكار وعناصر حيوية معيشة تقطرت عبر مصفاة اللغة الأدبية الوسيطة، الأمر الذى يجعل بوسعنا دائماً أن نحتكم عند تحليل هذا التعبير إلى طرق فهمنا للعلاقة بين التجربة والنص، بين الحياة كما نعرفها فى الواقع واللغة كما نراها فى الأدب. فنتخذ موقفاً يشبه موقف المتلقى فى الرسم الأكاديمى، إذ يكون

بوسعه النظر إلى جمال الصورة الشخصية أو المنظر الطبيعي مستحضراً الأصل المنقول عنه باعتباره المرجعية الخارجية للعمل الفني باعتبارها أحد المصادر الهامة لقوانين الإبداع، مضافاً إليها بطبيعة الحال الأعراف الفنية المتمثلة في طرق تكوين المنظور وترميز الألوان وتوزيع النسب.

أما الشعر التجريدي فإن بؤرة الاستقطاب فيه تتمثل في غيبة هذه التجربة السابقة على التعبير واختفاء الإشارة إليها، حينئذ يتركز الأداء على عملية الخلق ذاتها، على تجربة التعبير وهي تتم، دون أن يكون هدفه إبراز معبر عنه يتسم بالوضوح والصفاء والاكتمال. عندئذ يتحول التعبير اللغوي ذاته إلى بؤرة الاهتمام، كما أن الألوان وهندسة المكان وإيقاع الخطوط تصبح مجالات إبداع اللوحة التجريدية، فلم تعد هناك وقائع خارجية تطمح اللوحة إلى تمثيلها، تركت ذلك للكاميرا الدقيقة، فتخلت عن الآلية والنمطية، أصبحت تنتج واقعاً مغايراً، هو الواقع الفني البحث. لم تعد مرجعيتها تجارب الحياة بل نسيج اللغة وقد تحول في ذاته إلى حياة متشابكة مفعمة بالوجود المستقل.

على أن الشعر التجريدي لا يمكن أن يسقط التعبير من حسابه تماماً، فما زال يكتب بلغة وظيفتها الأولى التوصيل، لكنه ينحى هذا الهدف عن مركز الصدارة، لا يتركه يتحكم في استراتيجية النص ولا يقود خطواته الدلالية. يتجاهل المرجعية

الحياتية، مع وجودها بطبيعة الحال، فلا يسعى إلى إعادة تكوينها، بحيث لا يصبح بوسع متلقيه أن يهتف «وأنا قد حدث لى ذلك أيضاً» إلا إذا كان شاعراً بدوره، لأنه يعتمد فى مصفاته على تخليص تجربة التعبير من آثار التعبير عن التجربة، ويقدر ما يتسلل إليه من عناصر درامية أو وجدانية أو فكرية متماسكة يبتعد عن التجريب الذى يتركز على «صناعة اللغة الشعرية». ومن ثم فقد أسلفنا أن معظم نماذج هذا الشعر التجريدى تبدو دائماً وكأنها أيقونة تشير إلى ذاتها، لأن كيائها الأنطولوجى يتركز فى الشعر ذاته.

على أن الازواجية فى شكل الرسالة الأدبية كما يقول علماء السيميولوجيا تعمل على خلق توتر أدبى بين القول بوصفه اتصالياً ويحيل على الخارج من ناحية، وبوصفه لا اتصالياً ويحيل على ذاته من ناحية أخرى. ويرى بعض النقاد أن قصيدة الحداثة تغرينا فى العادة بكونها، وفى الوقت نفسه، المראה والنافذة.

وإذا كان الفكر الشعرى العربى - كما رأينا - قد سلك دروباً متعددة فى خطابه الإبداعى، بحيث تباينت أساليبه واتسعت المسافة الفاصلة بينها، حتى أغرى هذا الاختلاف كثيراً من المتلقين بإنكار شعرية من لم يألّفوه وادعاء بطلانه، تماماً كما كان يفعل أسلافهم من قرون عديدة، دون تمثل لحكمة التاريخ،

فإن المنسار البحثى قد أفضى بنا إلى التمييز بين ثلاثة تيارات رئيسية للشعرية العربية:

- التيار التعبيري الذى تتضح بنيته للقارئ بمجرد مواجهته وإدراك النظام الجمالى الذى تنسجم به عناصره التكوينية، مهما كانت غير متجانسة فى الظاهر، وهو دائماً يفترض الإحالة على تجربة، ويتخذ من التقنيات والأساليب ما يعين على إعادة إنتاجها، لكن تظل العلاقة فيه قوية بين الدال والمدلول، ومؤشرات هذه العلاقة منتظمة ومتراتبة.

- التيار التجريدى الذى تغيب فيه تلك البنية الدلالية، فلا يستطيع القارئ المتمرس أن يمسك بموضوع القصيدة، ولا أن يحدد معناها الكلى على وجه اليقين، إذ تحتاج لجهد تأويلي متمعن، لتحليل طبقاتها المتراكمة وتنسيق رموزها ومحاولة استكناه علاقاتها الخفية.

- أما التيار الثالث فهو الذى يقف على الأعراف بين التعبير والتجريد، بين المرأة والنافذة، ويبدو أنه يشمل الآن زمرة كبيرة من المبدعين العرب ممن خاضوا تجارب التعبير والتجريد بدرجات متفاوتة تتوزع على مراحلهم المختلفة، الأمر الذى ولّد عندهم هذا النموذج الأسلوبى الثالث المراوح بين الطرفين، والغالب على إنتاجهم اليوم، ويتمثل تحديداً فى تلك القصيدة التى يتمتع فيها الدال، أى الجسد التعبيري، بنوع من الهيكلية

المنتظمة، الحسية فى كثير من الأحيان والمشوقة أيضاً، لكن المدلول، أى البنية التى يتعلق بها فهم المقصود بالضبط من النص، وتتجمع فى بؤرتها عناصره الدالة تراوغ المتلقى، فلا يكاد يمسك بها حتى تقلت من يده وتنزلق إلى منطقة أخرى.

ولكى نهرب بدورنا من دائرة التجريد النظرى يجمل بنا أن نقارب أحد النماذج البليغة فى هذا الصدد، وقد اخترنا مجموعة سعدى يوسف الأخيرة «جنة المنسيات» لعدة أسباب. منها أن صاحبها يقف على الحافة المدببة لسن الستين، وراءه خبرة غنية بالإبداع تناهز عشرين ديواناً وبعض المحاولات فى المسرح الشعرى وكثير من الدواوين العالمية المترجمة، والمشروعات الثقافية الطامحة التى تعد مجلة «المدى» أبرز معالمها، لم يثته عن الاستمرار المتنامى تنقله الدائب بين المنافى منذ ضاقت به البصرة فى مطلع شبابه، ولا انقطاعه المتواصل عن المراحل المحترقة من تاريخه السياسى والشخصى وما ترسب عنها من خيبات عظمية كان آخرها اتفاق «أوسلو»، حتى ليبدو الآن كمن يدخل فى دور جديد من التناسخ، مشحون الروح بقدر ما هو مفزع الذاكرة.

بيد أن الأهم من ذلك يعود إلى طبيعة قصيدة سعدى ذاتها، فهو أحد القلائل من الشعراء العرب الذين تمكنوا من تخليق إطار متبلور للنظام المقطعى فى القصيدة، بحيث تتملك شكلاً

نصياً محدداً دالاً، ووظيفة مجازية بارزة، تعتمد على أقصى درجات الإقتصاد فى اللغة وتماسك بنية الدوال ووضوح الإشارات الشعرية، لكنها لا تقع نتيجة لكل ذلك فى أسر محدودية أو أحادية المدلول، بل تتميز بالقدرة الرامزة الكفيلة باختزان طاقات شعرية هائلة تتفجر من كلماتها القليلة. كما أنها تعتمد على تقنية خاصة فى تركيب الوحدات النصية تفتح السبيل لقراءات عديدة ومتباعدة فى الآن ذاته.

معادلة التشاكل:

لكن علينا قبل استحضار النصوص أن نتذكر طرفاً يسيراً من مسيرة الفن الحديث بصفة عامة، والصورة الشعرية بشكل خاص. حتى يصبح بوسعنا أن نسبح فوقها ونحن نحاول التقاط حركتها واستبصار جسدها التعبيري. فقد ألفنا الشعر دائماً استعارة كبيرة، تبو العلاقة المتراسلة بين أطرافها وقد تمثلت فى تشابه المستويات، حتى جاءت القصيدة المحدثه فحفرت هوة فادحة بين هذه الأطراف، إذ أخذ التشابه الموضوعى يتضاؤل ويتباعد، إلى الحد الذى أوشك أن يفضي إلى فقدان القارئ لإمكانية ضبط هذه العلاقات، عندما اختفى تماماً كل أثر للتشابه بين مستويات الترميز الشعرى. وربما كانت هذه الظاهرة هى التى جعلت بعض النقاد يطلقون مقولة «نهاية عصر التشبيهات» الموازية لنهاية التاريخ القديم. ولكن الحقيقة البديلة

التي اجتهد الفكر الشعري في إبرازها هي أن هذا التلاشي
للتشبيه قد أخذ يحل محله توازن آخر مشروع وجديد ، وهو
تعادل الأثر بين أطراف الرمز الشعري بما يولّد ما يسمى
«الصورة الرؤيوية»، فلا تصبح تلك الصورة ثمرة عشوائية غير
قابلة للضبط، وإنما نتيجة لعلاقات من التشاكل العميق بين أبنية
متعادلة تكاد تحدث الأثر ذاته ولنقارب النص الأول في
المجموعة المختارة وهو بعنوان «الرسالة الضائعة»:

ستجى الحمامة

وسالمح دورتها من هنا

سوف تبدو الخوافى من البعد

بيضا

رمادية

تتواثب في خفقات الجناحين

إذ يهبطان هنا

وأنا من مكانى الذى لا يرى

ساقيم الصلاة

السلام على معشر الطير أنى تهادى جناح ..

وجدنا حيال دال بارز لعبارات غنائية، تتجسد مع أنها تسوق
نبوءة مستقبلية. فالمتكلم فى النص يرى ما سيحدث ويشكل
ألوانه ويصف حركته، ويحدد موقعه وفعله. أى أن الصورة

تنتشر عبر هذه المساحة النصية محققة بدهاء رؤية أولى واضحة تحدد

ما ستفعله الحمامة وتتجلى به، وما سيتلوه من يستقبلها من صلاة وسلام. لكن إلام تشير الحمامة وماذا تحمل فى منقارها؟ علينا أن نسترجع العنوان، فهو «الرسالة الضائعة»، فالحمامة إذن من النوع الزاجل الذى يحمل الرسائل، وهو إذ يؤكد مجيئها فى المستقبل القريب عبر أربعة أفعال متتالية: ستجئ/ سألح/ سوف تبدو/ سأقيم، لا يشير بشئ إلى الرسالة فى نص القصيدة، بل يصفها فى جملة العنوان بأنها «ضائعة». هنا نلمح طرفاً من التوتر العلاقة بين الدوال المباشرة، فالحمامة ستجئ يقينا كما يؤكد، ومع ذلك فإن الرسالة التى تحملها ضائعة منذ البداية، أى أنها ستأتى لكن عبثاً. القارئ مجبر على عقد صلة خاطفة بين العنوان والنص ومحاولة تجاوز التوتر أو التناقض الذى ينهض بينهما.

لكن تظل أمامه مهمة أساسية هى تحديد مدلول الإشارة المركزية الرامزة، الحمامة ماذا تعنى؟ هناك جملة احتمالات دلالية تتزاحم بفاعليتها فى اقتناص مجال المعنى. أقربها ما درجت عليه الثقافة المحدثّة من اعتبار الحمامة رمزاً للسلام، تتواتر على تلك الدلالة مجالات السياسة والفن، وترشحها الجملة الأخيرة التى تقابل بها الحمامة «السلام على معشر الطير ..» فهى إذن رمزاً للسلام منذ مشهد سفينة نوح حيث كانت

الحمامة الممسكة بمنقارها غصن الزيتون رسول السلام. وعرفت هذه الرمزية في عصرنا خطأ كبيراً من الشيوع، وتكفى الإشارة إلى حمامة «بيكاسو» والإعلانات اليومية والطوابع البريدية، وأخيراً أنصار السلام من هذه البلاد أو تلك الذين يسمونهم «الحمام» بمقابل الصقور الأكثر شراسة، وليست تلك الدلالة بعيدة عن سياق القصيدة الخارجى، فالشاعر عراقى وهب شطراً من حياته للقضية الفلسطينية، ومشكلة السلام - الفارغ من المضمون - لابد أنها تؤرقه وتضفى مسحتها على كلماته، لكن ما هو الوضع بالنسبة للسياق الداخلى للقصيدة، هل يرشح تلك الدلالة؟

لنتذكر قبل ذلك أن العصور القديمة الكلاسيكية كانت تجعل الحمامة رمز العاشق المحب، فهى فى الواقع طائر أفروديت عند الإغريق، وفيينوس عند الرومان، ومن قبلهما عشتار عند الفينيقيين وسكان الرافدين بالذات. فأحد أسماء الحمامة فى الإغريقية ترجمته «طائر عشتار». وفى محاوره أفلاطون «فيدور» تصبح الحمامة رمزاً للروح وأجنحتها ترتفع صوب القبة السماوية، وتنمى المسيحية هذا الرمز للحمامة، بحيث تصوير الأجنحة هى الروح القدس التى ترفع الإنسان، إذ إنه «لا توجد سوى عربة واحدة من أجل السفر نحو السماوات التى شُبّهت بشكل الحمامة التى تطير، والتى كان النبى داود قد تمنى أن تكون له أجنحتها» على ما تقول المصادر الكلاسيكية. فهى إذن

ترفع الإنسان، كما أنها تمثل الروح التى تهبط إليه من «المحل
الأرفع» طبقاً لتصوير ابن سينا فى قصيدته الشهيرة عن
الورقاء/ الروح.

أى من تلك الدلالات الفنية يشير إليه النص؟ لو كان يقصد
إحداها فحسب - دون التباس- لما كانت هناك بنية مراوغة،
ولأصبحت القصيدة تعبيرية مباشرة. بيد أننا لا ينبغي أن نمسك
بطرف المعنى قبل أن نكمل قراءة النص ومتابعة لعبة احتمالاته
الدالية:

ربما كنت أهذى

ولكن ..

ستأتى الحمامة

فإن الأعراف الآن بالارض والريح

حتى وإن كنت أعمى، هنا

غافلاً

ناغلاً

لا يرانى أحد

غير ما ترسل الروح

أو غير ما يتناثر منى على كوة البرج

حباً

وماء

هذا الطرف المتوحد الأعمى لا يستقبل سوى إشارات الروح،

ربما كما يهذى ولكنه يقول الحقيقة، فهو بصير وإن كان أعمى، وهو مائل فى مكمنة لا يراه أحد منذ ما لا يحصى من الزمن، لاحظ دلالة الرقم سبعة فى الميثولوجيا العربية، لكنه يدرك بنص الأرض وحركة الريح، ويجيد فك شفرة العناصر الأولية للحياة منذ بدء الخليقة، إنه هو الذى يعرف رمزيتها. بالرغم من كونه «غافلاً» «نافلاً»، هو على وجه التحديد «المرسل إليه»، فالخواص التى تتجمع لديه تصنع درجة يقين حدسى باهر بصدق النبوءة، مثلما حدث مع حمامة سفينة نوح. لكن المدهش فى الأمر أن ما يتناثر منه على كوة البرج إنما هو حب وماء، أى أنه بدوره جزء من عالم الحمام تبعث روحه بالرسائل. هذه الإشارة الأخيرة تقيم صعوبة كبيرة فى تفسير الرمز توشك أن تلغى كل الاحتمالات السابقة وهى توظفها، فالحمامة إذن لا تلتئم رمزيتها تماماً باعتبارها وحدها «حاملة غصن الزيتون»، ولا مثيرة دلالة «الأنثى المعشوقة» ولا الروح المحلقة مثل «عربة السماء».

تروغ منا بنية المدلول الأحادى لكى نحاول البحث عنها فى مستوى أعمق، يكمن فى «انتظار ما لا يجرى» بحيث يثير الأشواق المبهمة ويتجانس مع المنتظر. هل تتشاكل تلك الرسالة المؤكدة والمفقودة معاً مع فعل الشاعر فى إنتاج القصيدة، باعتبارها إشعاع الروح المرسل والمستقبل أيضاً؟
أخطار القراءة:

يقول بعض نقاد المعنى مبانصار التفكيك والتأويل والإرجاء:

إن النص ليس حدثاً ظاهرياً يمكن أن نعرّض له شكلاً من الوجود الإيجابي، لا باعتباره واقعة طبيعية، ولا باعتباره فعلاً عقلياً مكتملاً، لكنه يتطلب الفهم المنبثق فحسب، ومنطقة الانبثاق هذه تشكل جزءاً من الخطاب النقدي، فالنقد استعارة لفعل القراءة، هذا الفعل الذي لا ينضب... وإذا كانت دلالة التأويل لا تتضمن قواماً معرفياً فإن ما يقوله الناقد يضاف إلى العمل، أو يستخرج بتعسف منه، أى أن الفراغ الذى يقع بين ما يؤكد ودلالته يمكن أن يوصف بأنه خطأ. ويمكن لنا أن نستخدم العمل الأدبى عدة مرات لكى نبهرن على المدى والكيفية التى انحرف بها الناقد عنه. لكن خلال هذه البرهنة ذاتها فإن فهمنا للعمل يتبدل ويتعدل، بحيث تصبح الرؤية المعيبة منتجة. من هنا فإن أعظم لحظات عمى النقد، فيما يتصل بأنواع حدسهم النقدي، لهى أيضاً تلك اللحظات التى يبلغون فيها ذروة بصيرتهم. وإذا كانت هذه الأخطاء الماثلة فى القراءة تعد أخطاراً تحيط بها وتسلب منها طابع العلمية لتدخل فى الانتاج الثانى للنص ذاته، وإعادة تشكيل معناه المرجأ إلى ما لا نهاية له، فإن هذا النموذج ليس بعيداً تماماً عن نموذج العلم الحديث الذى يعتبر تاريخه على المدى البعيد «سلسلة من الأخطاء اللامتناهية» على حد عبارة «باشلار»، والفرق بينهما فى تقديرى يكمن فى الإيقاع فحسب، فأخطاء العلم تستغرق زمناً طويلاً حتى يقفز إلى منطقة أخرى صائبة مؤقتاً، أما أخطاء القراءة فتنتقل إلى بنسق سريع،

وكان كل إنسان يختزل تاريخ الكون وينتج قوانينه، كما يختزل النص الشعري الواحد عالم الشاعر وينتج رؤيته. فإذا كان مكتنزاً بالغ التركيز والشعرية، مثل قصائد هذه المجموعة فإن أخطار القراءة تتكاثر على قدر انفتاحه ومداه.

ولن نقف عند تلك التجارب الشعرية التي ينصبها سعدى عن قصد شركاً للنقاد، فهو يجرب أشكالاً بصرية متعددة يلعب فيها بياض الصفحة وحجم الحروف وتوزيعها دوراً بارزاً فى المعنى، مثل قصيدة «ابتداء» و«الزيارة الطويلة» وغيرهما، وإنما سنتأمل على التوالى قطعتين، إحداهما تحمل المجموعة عنوانها اللافت «جنة المنسيات» والأخرى تسمى «الورقة»، وكل منهما يتضمن سطوراً منقطة، أى يشكل الصمت المحسوب مساحة من جسد النص، الذى يتميز بدرجة قصوى من الاقتصاد، إذ لا يوظف سوى عدد محدود من الكلمات المقطرة، لكنه يقيم بها «كوناً صغيراً» شعرياً أملس، يشكل بنية تعبيرية بوسعنا أن نلمس طرفها الحسى، وإن انزلق من بين أصابعنا طرفها الكامن فى بنيته المراوغة، يقول النص الأول:

الشجرة

عارية إلا من بضع وريقات تسقط

وتؤجج أصميتها

والشجرة

سوداء تمر بها الريح

ولا همس من الريح
أو الشجرة
لكن العصفور الأول يأتى
فالعصفور الثانى
فالعصفور الثالث
وإذا بالشجرة

.....

.....

كم أحلم أن أطبق هدى.

أدوات التشكيل هنا بخيلة إلى درجة كبيرة: شجرة وعصافير
وحلم، لكنها تنصب خيمة تخيلية بانخة، إننا حيال تقنية مألوفة
فى الرسم، خطان عاريان وفاصلة مهومة ويتخلق وجه الحياة.
ولن نبحت عن المنسى فى جذع الشجرة وارتباطاتها
الميثولوجية البعيدة الغور، خاصة عندما تقترن بالجنة وتتقصف
أوراقها لتغطى عورة الانسان الأول، وتقع تويجاتها الشبقة ميتة،
أو عندما تتلون بالصمت والريح تلفحها فتكاد تلتف حولها
الأفعى التى لا نراها. كل ذلك منسى عمداً فى ذاكرة النص لا
نريد أن نوقف فتنته. حتى تأتى العصافير متوالية، الأول فالثانى
فالثالث، وإذا بالشجرة..

.. ليمتد هنا حبل الكلمات من حنجرة القارئ حتى يملأ فراغ

النص، كلُّ على هواه، كل يغنى على ليله. سيقول أحدهم «وإذا بالشجرة تجنّ بالزقزقات» ويقول آخر «وإذا بالشجرة أرملة تفقد جلال الصمت» ويقول ثالث «وإذا بالشجرة تهبط من السماء» ويقول رابع .. ولا يمكن أن تنتهى سلسلة التنقيط.

لكن القصيدة التى دعيتا كى نصبٌ مواجدنا فى إنائها لم تتركه دون غطاء. فى جملة ختامية هى الفاصلة المشكّلة التى تعطى لبنية قوامها الخطى وتغلق قوسها الموارب: «كم أحلم أن أطبق هدى!» من الذى يحلم؟ الشجرة تلتفت من الغيبة إلى التكلّم؟ الشاعر يزيح ستار المسرح ويطل برأسه وهو مطرق بين كفى؟ القارئ الذى تمت دعوته كى يقع بين النقاط ويعتمد بمائها؟ وبماذا يحلم أن يطبق عليه هدى: جنون الفرح، جلال الصمت، فداحة السقوط... بنية التعبير لا أشد من اقتصادها وتخلقها واكتمالها، لكن بنية المدلول تتسرب، لا كالزئبق الذى ربما جاز الإمساك به، بل كالماء الذى يتقطر ويتشكل عند كل درجة حرارة، لم يغب أبداً عند أى قارئ فطن، لكنه يصفه باللمس كما يصف جماعة العميان الفيل فى الحكاية الشهيرة. وعندما يخطئ من منظور - أو ملموس - الآخر فإنه لم يتجاوز أبداً صوابه. عندئذ تلقى الشعر وقد صار موسيقى صافية، تسكن فى بيت التعدد والاختلاف.

حولها ندندن:

تقول القطعة الأخرى، وعنوانها الخادع «الورقة»:

ماذا فى غرفة هذا الفندق كى تشعر أنك حر؟

مروحة السقف اصفرّت منذ سنين

وأغصان السّجادة ناصلة

والأستار

ورق الحائط

والطّاوله ..

الكرسى المخلوع على قائمتين ونصف

والدّولاب بلا باب ..

لكنك تبحت ملودغاً عن ورقة

واحدة

حتى واحدة

.. . . .

.. . . .

أتكون هى المرأة؟

ماذا تعنى تلك الحزمة الماحلة من الأشياء المرصوصة فى

غرفة الفندق؟ إنها تعاني الصفرة والتاكل والنقص، تعبر بذاتها

بطريقة تشكيلية أولية عن حصار المكان وتسرب الزمان، لكن ما

هو وضع الإنسان فيها؟ هذا الإنسان الذى يطل من «كاف الخطاب» ومن تجاويله يوشك أن يتشياً بدوره وهو سجين المكان ورهين الوقت، بيد أنه يدرك ماذا يفتقد.. يبحث «ملدوغاً» عنه. ييغى الامتداد فيما وراء محبسه عبر الورقة. منذ السطر الأول فى المقطوعة يتأسس الشعور بهذه الحاجة الأم: «الشعور بالحرية»، إنها فضاء داخلى باطنى قبل أن يكون ممارسة عضوية خارجية. إنها وعى بالذات وطاقتها وإمكاناتها فى التواصل المخصب بالآخرين. لكن تلك الإشارة العابرة للحرية لا يكتمل معناها قبل أن تجتمع بالورقة، عندئذ تتحدد بشكل أوضح وأصفى معالمها، لتصبح الحرية المتحققة فى الكتابة والإبداع. لو انتهى النص عند هذا الحد لأصبح تعبيرياً تتجلى بنيته فى بواله المباشرة. لانتمى إلى تلك الفترة الأيديولوجية التى كانت القصيدة تبوح فيها بمعناها بون عناء، معتمدة على ما فيها فى نبل وإنسانية، لأصبح بوسعنا أيضاً أن نربط دلالتها بالبنى المراوغة التى لمحنا طرفاً منها فى المقطوعتين السالفتين، فالرسالة الضائعة للحمامة تكشفت فى التحليل الأخير عن شئ مقارب للشعر باعتباره تحرراً وانطلاقاً، وحلم «جنة المنسيات» الذى انطبقت عليه الهدب ليس سوى غزل شفيف للتحرر المحلق. شوق الحرية إذن يمكن أن يكون هو الفاعل الكامن وراء هذه الحالات الشعرية المرفهة والبؤرة التى «حولها نندندن»

باعتبارها «جنة العصر». وقد يتبدى ذلك بصورة أجلى فى القصائد المنخرطة فى مدارات سياسية مباشرة فى المجموعة ذاتها مثل «النهايات» التى تتحدث عن إحدى وعشرين قرية ظالمة و«نوم ضحى» الذى يصيب المهدي بعد قتل بشار و«النور» المطل من فوق جبال عدن وغيرها. إن هذا الشوق للحرية قد يمثل إذن القرار العميق لإيقاع هذه المجموعة الشعرية طبقاً لتلك القراءة التى تتهددها أخطار المراجعة المشروعة.

وعندئذ تأتى النقاط العديدة قبيل ختام تلك المقطوعة الأخيرة، لتضيف سؤالاً آخر إلى تساؤل الاستهلال... أتكون هى المرأة؟ على المستوى الحرفى المباشر: ماذا بوسع الإنسان أن يكتب على المرأة: هل تستوى مع الكتابة على الماء أو الحجر؟ إن العبارة هنا لا تقع فى اللامعقول مثل نظائرها من الشعر التجريدى البحث، مازالت الكناية قائمة فيها، والمكنى عنه يتقلّت قليلاً من أصابعنا فى هذه الصورة المتراوحة «الكتابة على المرأة»، فهى كتابة تجسّد ذاتها، وتعكس حركتها وضوعها، وتتداخل صورتها مع كل من يلامسها، لعلها الكتابة الشعرية بامتياز، أليست هى التى تحقق الحرية فى مشروعها الأكمل عندما تصبح موسيقى ملونة وحمامات حُبلى بالرسائل غير المضيّعة، وجنة فعلية فى ذاكرة الإنسان لكل ما ينوشه من

منسيات؟ لقد أوشكنا أن نستسلم لإغراء الإمساك بحزمة الضوء الشعري ونحن نجتري خطر القراءة، ونشهد ترائيات التشاكل بين الأبنية التعبيرية ودلالاتها المنفلتة في هذه القصائد المقتصدة، ذات الكيان العيانى البارز والعوالم التخيلية المفتوحة، لكن علينا أن نتمثل حكمة «المرجئة الجدد» وهم يلوحون بتحوّل الخطر إلى خطأ، بكل ما يحمله ذلك من وعود السراب. وعلينا بعد ذلك أن ننصت إلى «سعدى» وهو يصف برهافة أسرة عملية الخلق الفنى لديه وما يصحبها من ظواهر تتمثل فى «رؤية الأشياء بوضوح عجيب، حتى كأن الأشياء التى أراها آنذاك ذات إشعاع داخلى سرى». هذه هى التركيبة الفعلية للقصيد عند حزمة من الأشياء الباهرة، ذات الضوء السرى المراوغ، والدلالة المتراوحة بين حدائق الحواس وفراغ النسيان المتولد من تحولاتها الدائبة.

وإذا كان عنوان هذه المجموعة «جنة المنسيات» يذكّرنا بعنوان آخر مشابه ومخالف لديوان «بودلير» هو «الجنة المصطنعة Paradis artificiel» فإن بوسعنا أن نلاحظ على هامش هذا التلاقى غير المقصود غالباً أن حداثة بودلير كانت بارزة ومائلة فى الاصطناع المضاد عمداً للجنان الطبيعية، سواء كانت إنسانية أم غيبية، أما جنة سعدى، التى تعتمد كما

قلنا على البنية المراوغة بكل ما تقتضيه من حضور وغياب فى
الآن ذاته، فإنها تصبح أكثر تشاكلاً مع صفة أخرى هى
النسيان، باعتباره النقطة الجامعة للحضور والغياب، فلا يمكن
أن ننسى ما لم يكن متذكراً من قبل، وعندما ننساه يفقد مؤقتاً
حضوره مع أمل استرجاعه بالتذكر. فالنسيان فعل مراوغ مهدد
يقف على الحافة المسنونة بين الطرفين، كما أن شعرية سعدى
بهذه الطريقة تستحضر بودلير، لكنها تطمرها فى تلافيف
الذاكرة، وبهذا تصبح جلته صورة أكثر طبيعية من جنة بودلير
المصطنعة.

قصيدة النثر وقلب القمر

تفعيل التعطيل:

ترتكز قصيدة النثر على تعطيل المُعامل الأساسى فى التعبير الشعرى وهو الأوزان العروضية، دون أن تشمل بقية إمكانات التعبير فى أبنيتها التخيلية والرمزية. ومن ثم فإن وضعها على الأعراف بين التعبير والتجريد يصبح ترجمة دقيقة لاستراتيجيتها الشعرية. فما يبقئها فى نطاق الشعر- دون أن تغدو نثراً خالصاً- هو كفاءتها فى تشغيل بقية درجات السلم تعويضاً لتعطيل الدرجة الإيقاعية، الأمر الذى يجعلها تتميز بنسبة عالية من الانحراف النحوى والكثافة والتشتت الناجم أساساً عن انفراط العقد الموسيقى، ويجنح بها نحو منطقة التحرر الدلالى فى أنماط التعبير المألوفة. على أنها مع ذلك تظل أسلوباً شديد المرونة والطواعية، والقابلية للتنوع الداخلى فى منطقة عريضة من الأشكال المتعددة، يجمعها بها خارج جنة المروق الفادح من شرط الشعر التقليدى، ويقذف بها خارج جنة الموزونات الموروثة كى تبحث عن مصيرها فى نار الفوضى والتجريد.

ويبدو أن قصيدة النثر لم تصبح حتى الآن فى الشعر العربى

المعاصر نوعاً أدبياً مستقلاً، قد استقرت أعرافه وتأصلت تقاليده، بالرغم من سوابقه العريقة -غير المقصودة- فى الشعرية الحديثة خاصة عند جبران والرافعى، ومن الحماس المؤسس المتطرف الذى لقيته تلك القصيدة عند جماعة «شعر» فى بيروت، بالرغم من اندفاع شباب المبدعين اليوم نحوها وكأنها طوق النجاة لتيارات التجريب الطليعى ونزوعها الثورى الهدام فيما يشبه جنوح الحداثة. لكننى أحسب أنه يتحتم على البحث النقدي أن يفرد لها مكاناً متميزاً باعتبارها أحد التنوعات البارزة فى الحداثة الشعرية، فى محاولة للتعرف على استراتيجيتها فى جانبها الإيجابى بعد أن شاع عنها جانب النفى والتحطيم فحسب، إذ إنها وهى تحاول إلغاء الشكل القديم للقصيدة العروضية لابد أن تقترح لها شكلاً جديداً، فما هى ملامح هذا الشكل وخواصه الجمالية؟

هناك قول مشهور للشاعر الناقد «كوليردج» يصف فيه تأثير شعر «شكسبير» فيقول: «إنه يجعل قارئة اللحظة كأنها نشيطاً مبدعاً» قصيدة النثر الناجعة هى التى تحقق لقارئها هذه اللحظة من اكتمال النشاط الإبداعي، إذ تجعله قادراً على إغفال الوزن - وهى الخاصية الأبرز فى الشعر- من خارطة الشروط الضرورية، والتحرر منه، مع الإبقاء على جوهر الشعر المتجاوز للمستوى الصوتى الأول، أى الإبقاء على عمقه الإيقاعى واكتماله

التخيلي وكثافتة الشورية. فهي التي تبرهن على أن الإيقاع لا يقتصر على الشكل العروضي الجاهز بل يتداخل في نسيج اللغة الشعرية بمستوياتها المختلفة بما يسمح بتخليقه عند القراءة في نشاط حرٍّ مبدع.

وإذا كان بوسعنا أن نتأمل الجذر اللغوي لكلمة «قصيدة التي تثير زوبعة المعارضة لاستخدامها مضافة لكلمة «نثر»، فسوف نجد هذا الجذر يشير إلى فكرتين متلازمتين: إحداهما هي القصد والتعمد، أي أن القصيدة هي «الكلام المقصود في ذاته»، هي اللغة عندما تصبح هدفاً فنياً محدداً، وليست مجرد وسيلة للتواصل تحترق بانتهاؤه. ومن هنا نستطيع أن نفهم لماذا تختلف قصيدة النثر عن بقية أشكال المنثور أو النثر الشعري، وذلك لعدم مركزية القصد الشعري فيهما. أما المعنى الثاني فهو «الاقتصاد» أي أن اللغة التي تنتظم في قصيدة لا بد لها أن تتَّسم بالقصد والتركيز والتكثيف، بحيث يتم تشغيل عناصرها غياباً وحضوراً بفاعلية كبيرة، هذا الاقتصاد جوهرى في قصيدة النثر لأنه مظهر الشعرية فيها، فهي عندما تحذف حروف العطف أو الوصل مثلاً تحقق اقتصادها الخاص الذي لا بد له أن يختلف عن النثر كي يتقصد. وكان «إدجار آلان بو» يرى الطول «هرطقة» في الشعر، ويحسب أن شرط القصيدة هو تحقيق الاقتصاد، قائلاً: «لا وجود لقصيدة طويلة، وما نغنية بقصيدة

طويلة هو تناقض تام فى المصطلحات». وربما كان هذا التناقض من منظور الشعرية الحديثة أوضح من تناقض مصطلح «قصيدة نثر» لأن جذر القصيدة- كما رأينا- لا يتضمن الأوزان العروضية، فالنثر بوسعه فى بعض حالاته القصوى أن يكون مقصوداً لذاته جمالياً واقتصادياً، فإذا تعلّق به حدّاً الشعرو تخلّق منه هذا الأسلوب الجديد. وقبل أن نعمد إلى تحليل نموج ناجز لقصيدة النثر فى الشعرية العربية المعاصرة نود أن نستوضح إشكالية إيقاعها وبنيتها على وجه الخصوص، إذ إن هناك بعض النقاد العرب (مثل يوسف حامد جابر فى كتابه قضايا الإبداع فى قصيدة النثر) يبذلون جهداً تحليلياً فائقاً للبرهنة على امتلاء قصيدة النثر بالإيقاع الداخلى، بالرغم من إلغائها للإيقاع العروضى، ويغفل هؤلاء حقيقة لافتة وهى أن تلك القصيدة لا توجد بفضل الإيقاع الداخلى ولا تتميز نتيجة له، فالقصيدة العروضية بدورها مفعمة به، والنثر العادى يتضمنه أيضاً، ومن ثم فإن هذا الإيقاع الداخلى لا يمثل فى أقصى حالاته وفاعليته سبب وجود قصيدة النثر حتى يكون مجال التعويض فيها، ومناطق التحليل الشعرى لها، إذ إنه كامن فى طبيعة اللغة ذاتها ومائل فى أنواتها التعبيرية، سواء كانت شعرية أم نثرية، أو لنقل - كما يقول علماء الألسنية الشعرية- إنه عندما يتجسد فى الإيقاع العروضى والحالات البديعية

الفائضة فى فضائه. فليس ما تتميز به قصيدة النثر إذن هو تفعيل الإيقاع الداخلى لتعويض الخارجى، وإن لا كان علينا أن نعزل نظام الإيقاع فى النثر بما فيه من حالات النبر والتجانس الصوتى لنحدد الدرجة الفائقة التى تبلغها قصيدة النثر، ولكن التوظيف الجمالى الفعال فيها هو انخفاض درجة الإيقاع المعهودة فى النظم فى محاولة للعثور على آليات للتحفيز الإيقاعى المتغير بطريقة غير معيارية، تخص كل نص على حدة، بحيث لا يمكن وضع قواعد عامة لها، لأنها تجئ خصيصاً لنسف القواعد وإثبات التباين. وقد كانت هذه الوظيفة واضحة عند أقطاب قصيدة النثر فى الشعر الغربى، عندما كان «بودلير» مثلاً يطمح إلى أن يحقق الشعر «موسيقى بدون إيقاع ولا قافية، حتى يكون مرناً وحاداً كى يتكيف مع حركات الروح الغنائية، وتموجات الخيال، ورجفات الضمير». هذه الموسيقى غير المنظورة التى شبهت فى كثير من الأحيان بالتيار الكهربائى الذى كان مدهشاً حينئذ عندما يغمر الأسلاك ببذباته غير المرئية فينجح فى أن يغمر النور فجأة ما كان مظلماً من قبل، لا يجدينا فى شئ أن نبحث عنها بقواعد الوقود الشعرى القديم، فكلمة الموسيقى هنا تشير إلى ما وراء الأصوات من امتداد ميتافيزيقى للغة وهى تبحث عن المطلق، وهذا يجعلنا نكفُّ عن التماسها خلف الباب لقصيدة النثر فلا بد أن نلاحظ اعتمادها

على الجمع بين الإجراءات المتناقضة، أى أنها تعتمد أساساً على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعري، إذ إنها تتألف من ثلاثة عوامل متزامنة تنصبُّ كلها في بؤرة واحدة لإحداث فعاليتها الجمالية، وهي بالترتيب:

أ - تعطيل الأوزان العروضية المتداولة

ب - تفعيل أقصى الطاقات الشعرية الممكنة.

ج - إبراز الاختلاف الدلالي الحاد.

ولن نستطيع رؤية كيفية تمازج هذه العوامل التي تبدو متناقضة في الظاهر ما لم نأخذ في اعتبارنا كيفية تركيب بنية الشعر من شبكة متداخلة من الدرجات المتخالفة في الاتجاه والمتوافقة في الأثر، وهي درجات الإيقاع والنحوية والكثافة والتشتت. والمهم الآن هو ملاحظة طريقة بروز البنية الشعرية في «قصيدة النثر» مع وصول درجة الإيقاع إلى أدنى مستوياتها بفضل تضافر بقية العوامل لتعويض ذلك. وقد كان النقد السابق على البنيوية وما بعدها يسمى هذه الخاصية اللازمة لقصيدة النثر - ولكل قصيدة- «الوحدة العضوية» ويشعر في كشف كيفية تحققها في هذه النماذج على وجه الخصوص، فتقول أهم باحثة ومنظرة لقصيدة النثر «سوزان بيرنار» في كتابها «قصيدة النثر من بودلير إلى عصرنا»، الذي ترجمه مختصراً إلى العربية د. زهير مجيد مغامس ونشر في بغداد عام ١٩٩٣، تقول إن

قصيدة النثر التى تستحق أن يطلق عليها هذا المصطلح لابد أن تتوفر لها الشروط الجمالية التالية:

أولاً: يتبغى أن تكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث تقدم عالماً مكتملاً يتمثل فى تنسيق جمالى متميز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى من قصة قصيرة أو مقالة أو رواية مهما كانت شاعريتها، وتفترض إرادة واعية للانتظام فى قصيدة.

ثانياً: يتعين أن تكون وظيفتها الأساسية شعرية، وهذا يتطلب أن تكون بنيتها اعتباطية أو مجاثية، بمعنى أنها تعتمد على فكرة اللازمية، بحيث لا تتطور نحو هدف، ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار منتظمة، مهما استخدمت من وسائل سردية أو وصفية.

ثالثاً: على قصيدة النثر أن تتميز بالتركيز والتكثيف. وتتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، لأن قوتها الشعرية لا تتأنى من رقى موزونة ولكن من تركيب مضمئ مثل قطعة البلور، فالإقتصاد أهم خواصها ومنبع شاعريتها. وقد كانت هذه المبادئ ذاتها هى التى اعتمد عليها دُعاة قصيدة النثر العربية، ولاسيما أدونيس وأنسى الحاج، وحاول المبدعون الالتزام بها. لكن الأفكار النظرية إن لم تعثر على الفنان الذى يحيلها - دون أن يعيها أحياناً- إلى تجربة جمالية ظلت طنيناً فى الفضاء لا يتخلق فى أثر فى ملموس.

الرهان الشعري للنثر:

لعل الشاعر محمد الماغوط يكون مثلاً لهذا الفنان الذي نعينه، وقد تناولت أعماله الكاملة، وأخذتُ أتصفح دواوينه: «حزن فى ضوء القمر»، «غرفة بملايين الجدران»، «الفرح ليس مهنتي» حتى أنتقى منها نماذج تحقق جمالية قصيدة النثر وتنجح فى رهانها الشعري. لكن الجذاذات التى أضعها علامة على النصوص أخذت تنتقل من صفحة إلى أخرى كلما مضيت فى القراءة وتنامى إغراء الشعر واحتدم رهانة، حتى تمثل لى عالمه الخاص المكتمل كما يندر أن يتمثل فى الشعر العربى، بالرغم من أنه يكسر رقبتة بحق عندما ينعثق من الأوزان ويهجر الموسيقى لينفث سحر الكلمات وهى ترقص على نايه الشخصى الحميم.

لقد استطاع الماغوط أن يروّض الجواد العربى ويعلمه حركة النسور وهى تنقض على جيف الحياة ثم تحلق فى الفضاء، وأهم من ذلك أنه قد استطاع أن يتحرر من إيقاع التاريخ القديم ليعانق حلم الحرية فى المستقبل. ومهما كنت مفتوناً بالتراث الشعري وأسيراً لأساطيره الإيقاعية فليس بوسعك أن تتدم على هجرانها فى قصائده، إذ لا ينتابك الشعور بافتقادها وأنت ترى الشعر ينهمر بين يديك بدونها، وهذا برهان الإبداع الذى يفوق حجج النقد.

وإذا كانت الغشوائية مطلباً أثيراً فى النماذج التحليلية فإننا
سنعتمد إليها لاختيار طرف يسير من هذا الشعر. ولنقرأ أولى
قصائد مجموعته الثالثة:

الآن

والمطر الحزين

يفمروجهى الحزين

أحلم بسلم من الغبار

من الظهور المحدودة

والراحات المضغوطة على الركب

لأصعد إلى السماء

وأعرف

أين تذهب أهاتنا وصلواتنا؟

أه يا حبيبتى

لا بد أن تكون

كل الآهات والصلوات

كل التهنيدات والاستغاثات

المنطلقة

من ملايين الأفواه الصدور

وعبر آلاف السنين والقرون

مجتمعة فى مكان ما من السماء .. كالغيوم

ولربما
كانت كلماتي الآن
قرب كلمات المسيح
فلننتظربكاه السماء
يا حبيبتى.

ما الذى يجعل هذا الكلام المنثور قصيدة؟ لماذا لا يعتبر قطعة من النثر تكتسب شيئاً من الشعر المبعثوث عادة فى تلافيف الكتابة الأدبية؟ السبب الرئيس « فى تقديرى هو قابلية التبنين » فيما كان يسميه النقد الرومانى بروز الوحدة العضوية، ويتمثل ذلك فى مجموعة من العناصر الهيكلية التى تؤلف جهاز النص العصبى وتضمن شعريته. ولنحاول الإمساك بأطراف هذا الجهاز ونحن نرقب كيفية تشكله واكتماله:

أ - إنه ينطلق أولاً من لحظات زمنية أنية « الآن .. والمطر الحزين » فيرسم صوراً عديدة تشير إلى لحظات أخرى موعلة فى القدم عبر ما يختزن لآلاف السنين من خبرات ومشاعر، لكنه لا يمضى على نسق منتظم، بل يتذبذب ويعود لنقطة البدء « لربما كانت كلماتي الآن »، وهذا هو المقصود باعتباطية القصيدة، أن يكون للزمن فيها حركته الخاصة، فلا يمضى طبقاً لمنطق سردي متقدم ومتواصل، بل يصنع تشكياً تغلب عليه الدائرية. وقد كتب ج. ريفير يقول « فى قصيدة جميلة لا يوجد تقدم أبداً،

فانتهاء البداية يقومان في مستوى واحد، حيث نتصل بهما مباشرة، وكل شيء على مستوى متقارب. فالأبيات الشعرية تشكل دائرة، إذ يحاور بعضها بعضاً فتسجنتنا في محيطها، وهى تعمل على أن تبقينا في مكاننا. إنها تحاول أن تنفث في روعنا نسيان الزمن وأبعاده، فيصبح الانفعال الشعري نوعاً من الدوار، يتكون فينا عن طريقه مستنقع أزلى وسط هروب الأشياء...» فإذا أضفنا إلى ذلك ما يقوله مبدع آخر عن طبيعة الفرق بين الفكر الخلاق في الشعر ونظيره في النثر أدركنا أننا بصدد ترجمة مكانية لنفس المعنى تقريباً، حيث يقول «ريفردي»: إن الشاعر يفكر بأجزاء منفصلة، وأفكار منفصلة، وصور يشكلها التجاور. أما الناثر فهو يعبر عن نفسه ويطور سلسلة من الأفكار الموجودة فيه والتي تظل مرتبطة ببعضها منطقياً، إنه يبسط وينشر، بينما الشاعر يجمع ويقرب». فماذا يفعل شاعرنا في قصيدته النثرية؟ إنه يحافظ على صميم الفكر الشعري المتزامن البعيد عن التطور والتفسير والشرح المنطقي، كي يظل وثاباً يجمع في لحظة واحدة ما تفرق حوله في الزمان والمكان.

ب - أما العصب الثاني لهذا النص فيتمثل في انتظام النسق التصويري المتجاور، فحركة القصيدة الدلالية تتأرجح بين الأعلى والأسفل، فصوت القصيدة يصعد «سلم الغبار» على

«الظهور المحدودة» ثم يمسك «بالراجات المضغوطة على الركب» فى وضع الصلوات، كى يصعد منها للسماء مع زفرات الآهات والتنهدات. ويمضى ليرقبها وهو على الأرض حيث تتجمع فى نقطة ما من السماء لتصبح غيماً، وتتجاوز مع ما تجمع منذ آلاف السنين، من فم المسيح مثلاً قبل أن تسقط مطراً باكياً. هذا النموذج فى مزج حركة الزمان والمكان فى نظامها المضطرب هو الذى يجعل التصوير متسقاً ومجانياً فى الآن ذاته، أى مفهوماً وشعرياً.

ج - يتمثل العصب الثالث فى النبرة الأليفة للروح الودود «أه يا حبيبتي»، التى يمتزج فيها الحزن بالحب، والماء بالأرض، كى تثبت زهرة الشعر العضوى. فصول الشعر لا يصرخ فى البرية، بل ينادى الحبيبة كى تفقد «الأنا» حدتها المسنونة الطاغية وتتوجه بتحنان نحو الآخرين، إلى الملايين التى تتصاعد آهاتها الكونية لتصنع هذا الغيم الميتافيزيقى الكئيب وهو يمتزج بفرح الحب. كلما تكررت كلمة الآن لتربط الخيط الأول فى هيكل القصيدة تكررت معها كلمة حبيبتي لتشد هذا العصب بدوره وتضبط حركة الفواعل فى النص مما يمسك بأطراف الخطاب الشعري.

د- أما العصب الرابع لهيكل النص فهو الذى يضمن كثافته الشعرية بصفة خاصة، ويتمثل فى البياض الحيوى الذى يعقب

أربع كلمات موزعة على أنحاء النص في السطور الشعرية
التالية:

الآن

وأعرف

المنطقة

ولربما

هذا البياض التالى لتلك الكلمات الشعرية يشير إلى وظيفة
«المجال الحيوى» لها، إذ لا يرتبط بأية ضرورة إيقاعية أو
نحوية، الأمر الذى يجعله الوعاء غير المنظور الذى تتبين فيه
الجملة الشعرية وتتضح مفارقتها للجملة اللغوية. وهو الذى
يكشف بوضوح عن المناطق المفصلية التى تتجمع عندها كثافة
الشعر، بحيث يجبر القارئ على التوقف لحظة فى سكتة لطيفة
دون انتهاء المعنى كى يسمح باستكمال الدلالة الأثيرة السابحة
فى النص.

فإذا كان الشعر يقول بالصوت، فإن هذا البياض المتوزع
على النص يدلنا على أنه يقول أيضاً بالصمت، وربما كان قول
الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه فى تحليله فيما وراء اللغة
يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح، وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات
على السطور فى القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعى فى
الأوزان، بقدر ما هى طريقة فى تشعير اللغة، إذ تكف عن

نثريتها وهى تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها، كما تصبح العلاقة المحسوسة الكبرى على انتظام التوازيات فى النص من الوجهة الشكلية بطريقة تبرز فاعلية ما أطلقنا عليه الهيكل العصبى فتؤلف جهازه الحسى والشعورى فى الآن ذاته.

فإذا اشتبكت بنية الزمان الدائرى مع المكان الدورى وارتبط الصمت بالصوت أصبحت المفارقة لعبة النص الشعرى إذ تؤدى إلى «اجتماع الأضداد» على مستوى واحد، وهذا يفجر فى وعى الإنسان إحساسه بما وراء المادة ويطل به على مشارف الميتافيزيقا، وتصبح غيبة الإيقاع الموسيقى المنتظم عاملاً جوهرياً فى تكوين هذه المفارقة الشعرية لقصيدة النثر، إذ تأذن عبر بنيتها الدالية للأرض أن تمطر وللزمن أن يتكرر وللصمت أن يتكلم، وتسمح فى الآن ذاته للنثر أن يتشعر ويكتسب هيكلية القصيدة

حلم الصحراء المختزل:

مرت قصيدة النثر فى الشعر الغربى خلال القرنين الأخيرين بكل ما اعتمل فى كيانه من تيارات مذهبية وفنية، ابتداء من الرومانتيكية إلى الرمزية والبرناسية والسيريالية، فجربت مظاهر الحداثة وما بعدها. ولكنها فى شعرنا العربى لم تتجاوز بعد عدة عقود، وقد تأسست فى التجربة الشامية أولاً بفعل الترجمة عن الفرنسية، إذ إنها تنهال مع ما يبقى فى النص من شعر بعد

انكسار الوعاء الإيقاعي، والطريف أن هذا الوضع الخاص لقصيدة النثر من تعالق بالترجمة ليس قاصراً على الشعر العربي، بل يرصده الباحثون أيضاً في الآداب الأخرى . ومن هنا يبدو أن ميلاد قصيدة النثر يدين في كثير من اللغات إلى «بداية الترجمة الشعرية» ضمن منظومة العوامل الفعالة في تشكيله، فنقاد الشعر الفرنسي مثلاً يرون أن الترجمة في القرن التاسع عشر خصوصاً قد أوضحت للشعراء أن القافية والوزن ليسا كل شيء في القصيدة، وأن اختيار الموضوع والغنائية والصور وبناء القصيدة، وما كان يسميه «بو» «وحدة الانطباع» هي عناصر قادرة على إثارة الصدمة الشعرية الخفية. ومع أنه من المؤكد أن ليس من حاجة للإصرار على أن الشكل في القصيدة جوهري وليس ثانوياً، فإنه ليس بوسعنا أن نرد كل شيء إلى الخواص الشكلية للكلمات والأصوات، إذ يمكن للقصيدة أن تكون منثورة دون أن تهلك. بل إن الترجمات كثيراً ما تنطوي على شاعرية حقيقية تفوق كثيراً ما تحويه قصائد ناظمي الشعر، وهذا يجعلها تمارس تأثيراً كبيراً على الحساسية الشعرية وتهم في تكوين «مفهوم الشعر الصحيح» على حد تعبير «فان تيجم».

وإذا تذكرنا أن كثيراً من نماذج الشعر الشرقي من عربي وفارسي كانت وراء بزوغ قصيدة النثر في أوروبا. أدركنا أن

دورة الحضارة وقوانين التخصيب الإبداعي لا تجعلنا في موقف المتلقى دائماً، بل كثيراً ما ترتفع أيدينا بالعباء. ومن ثم فليس هناك مبرر لأية حساسية في عمليات التثاقب الفكرى والفنى. ومن اللافت أن «تماثل البنية» بين الترجمة وقصيدة النثر لا يعنى أن هذه الأخيرة تستمد مادتها الشعرية من الترجمة، فليست هناك علاقة فوق التوازى الشكلى من جانب، والتناظر الدالالى من جانب آخر، إذ إن الشاعر كما أسلفنا لا يلجأ لقصيدة النثر إلا للإعلان عن اختلافه مع التيار الإبداعي السائد واغترابه عنه. فيلقى حينئذ مع الشعراء المنقولين إلى لغته دون أن يكون قد استعار أقنعتهم أو نبراتهم.

وإذا عدنا إلى الماغوط أمكننا أن نتذكر شهادة «سنية صالح» عنه الواردة فى مقدمة أعماله الكاملة، عندما كان غريباً ووحيداً فى بيروت، «فلما قدمه «أدونيس» فى أحد اجتماعات مجلة «شعر» وقرأ له بعض نتاجه الجديد الغريب دون أن يعلن عن اسمه ترك المستمعين يتخبطون فى الحدس به (بودليز .. رامبو؟) لكن أدونيس لم يلبث أن أشار إلى شاب مجهول، غير أنيق، أشعث الشعر وقال: هو الشاعر...» الأمر الذى أحدث صدمة لدى الحاضرين.

وإذا كانت عملية التواصل الشعرى لا يمكن أن أن تسقط المرسل من حسابها، فإن هذه النصوص ذاتها سرعان ما

تكتسب دلالات أخرى بهذه النسبة الجديدة، إذ تختزن العلامة الشعرية ما تشير إليه بقدر ما تبعد عن نظائرها من العلامات، وتندرج فى سياق متفرد يربطها بأفق آخر. ولنقرأ له النص الثانى من المجموعة ذاتها «الفرح ليس مهنتى» وهو بعنوان «حلم»، حيث يقول فى المقطع الأول:

منذ أن خلق البرد والأبواب المغلقة

وأنا أمد يدي كالأعمى

بحثاً عن جدار

أو امرأة تؤويني

ولكن ماذا تفعل الغزالة العمياء

بالنبع الجارى

والبلبل الأسير

بالأفق الذى يلامس قضبانه؟

باستثناء غيبة الوزن نلمس فى هذا المقطع درجة عالية من إحكام التعبير، بحيث لا يمكن اختزال أى عنصر فيه، خاصة وهو صورة التطلع للحرية التى لا يغنى عنها أى بديل آخر. ولا يخترق هذا الإحكام سوى مفارقة «البحث عن جدار» التى تنبئ فى الواقع عن البحث عن كوة فى جدار، لكنه بحث يمضى مع حركة يد الأعمى وهو يتحسس ما حوله، كما تخفف الأسئلة الأخيرة من وطأة المعنى التقريرى وتصبغة بلمسة مجانية عندما

تترك لصورة الغزالة العمياء والبلبل الأسير أن تتركب فى طبقة دلالية رمزية توازى حركة صوت القصيدة وتعزز بحثه عن الحرية، فلا يعود الأمر مجرد حكاية منطقية متسلسلة، بل تلعب الدلالة فى مستويات عديدة، حيث تقوم التوازيات بين: الشاعر الأعمى/ الغزالة العمياء/ البلبل الأسير بدور هام فى إبراز التوازى بين مقابلاتها المفتقدة وهى: الحرية - الحب/ النبع الجارى/ الأفق. الزمر الذى يسفر عن خلق مهاد ناعم لبقية مقاطع القصيدة.

فى عصر الذرق والعقول الإلكترونية
فى زمن العطر والغناء والأضواء الخافتة
كنت أحدثها عن حذاء البدو
والسفر إلى الصحراء
على ظهور الجمال
ونهداها يصيفان إلى
كما يصفى الأطفال الصغار
لحديث ممتع حول الموقد

تتسع المفارقة فى هذا المقطع لتصبح محور النسيج الشعري، إذ يقوم التقابل بين العصور الحديثة، بمراحلها المختلفة من رومانسية وحداثية من ناحية، والرغبة فى حذاء البدو والسفر للصحراء على ظهور الجمال من ناحية ثانية بفتح

حافة النص الشعري لتحقيق الطباق، كما تبرز علاقة فاعل النص بالتى يفضى إليها ويستشير أنوثتها بخلق طباق آخر تكتمل فيه دورة الفواعل، وتلتبس بنهاية أيروسية ممتعة عندما يتحول النهدان إلى طفلين يجيدان الإصغاء للحديث حول الموقد.

عندئذ تتضح معالم الحلم المستحيل، العودة لإيقاع العصور الخوالى، بحيث يمكن أن يلقي بظله على عملية الكتابة الجديدة ذاتها فى قدرتها على احتضان ذبذبات العصر الإلكتروني، واحتوائها لما تشربه من عطر وضوء. ثم مراودتها بالرغم من ذلك كى تظل فى إطار ما نجم عن حداء الإبل وحركة الجمال فى الصحراء من إيقاعات. بذلك تنعكس القصيدة على ذاتها وتحفر مجراها الرمزي بحركة صورها، فتكاد تنتقل من مرحلة النافذة التعبيرية الشفافة إلى منطقة المرآة العاكسة التى رأيناها تحكم حركة الشعر الحديث فى ترده بين التعبير والتجريد، لكن هذه القصيدة تحافظ على مظهر حسى بارز، يتجلى فى الصور الأيروسية الأخيرة فيجعلها تبدو وكأنها صورة نزارية شبقة نبتت على هامش كتابة أونيس، وهو ما ستحافظ على تنميته فى بقية امتداداتها التصويرية والرمزية.

كنا نلطم بالصحراء

كما يلطم الراهب بالمضاجعة

واليتيم بالمزمار
وكنت أقول لها وأنا أرسل
نظراتي إلى الأفق البعيد
هناك نتكى على الرمال الزرقاء
وننام صامتين حتى الصباح
لأن الكلمات قليلة
ولكن لأن الفراشات المتعبة
تنام على شفاها .
غداً يا حبيبتي غداً
نستيقظ مبكرين
مع الملاحين وأشرعة البحر
ونرتفع مع الريح كالطيور
كالدماء عند الغضب
ونهبى على الصحراء
كما يهوى القمر على القمر

يكاد هذا المقطع المستطيل أن يخالف سنة قصيدة النثر في التركيز والاقتصاد، فيسرف قليلاً في السرد، إذ يشرح مفردات الحلم بالصحراء التي أصبحت محرمة على الشاعر، مثلما تحرم المضاجعة على الراهب، لكنه يتضمن ريحاً جديداً ينفذ إليه من عدد من المشاهد التي تعود عليها الإنسان الحديث عبر فن

مستحدث هو السينما. فالشاشة البيضاء قد خلقت لنا وقائع متباعدة أصبح بوسعنا أن نعيشها فى وهم فنى عبر الصور المتحركة، وحركة الكاميرا التى تتبناها لغة هذا المقطع تستثمر صور أفلام الغرب الشهيرة وهى تتابع البطل المتوحد، والنورس الطائر، وينطبق فيها «الكلاكيته» على مشهد الرمال «كما يهوى الفم على الفم» فى قبلة فنية بصرية شهية

كما يحتفظ المقطع أيضاً بشئ بالغ الحساسية والخطورة فى قصيدة النثر، وهو ما تطلق عليه «بيرنار» «إرادة الخلق الفنى»، إذ لا يحكى قصة، بل يبسط لحظة شعرية مكثفة، يتذرع لذلك بتوظيف بعض تقنيات السرد كى يعوض عامل الهدم الأساسى فى غيبة الإيقاع، وكى يمنح النص شكلاً عضوياً وبنية واضحة، إذ إن علماء الجمال يدعوننا إلى التسليم بأن الفن لا يبدأ إلا حيث يوجد خلق إرادى وواع. فالفن هو الإرادة فى الإعراب عن الذات بطرق مختلفة، ومن هنا تبرز أهمية فكرة الخلق الإرادى التى تتيح لنا إقصاء الكثير من قصائد النثر التى لم تحقق ذلك وهى تطرح نفسها على الشاعر ذاته. فمن المؤكد أن قصيدة النثر تحتوى على مبدأ فوضوى وهدام، لأنها تولد من التمرد على قوانين العروض وأحياناً على قواعد اللغة. بيد أن أى تمرد على القوانين سرعان ما يجد نفسه مكرهاً على تعويض هذه القوانين بأخرى، لئلا يصل إلى اللاعضوى واللاشكل إذا ما

أراد عمل نتاج ناجح. فمطلب الوصول إلى خلق شكل - أى
بعبارة أخرى- تفسير وتنظيم العالم الغامض الذى يحمله
الشاعر فى نفسه هو شئ خاص بالشعر ولن يكون بمستطاع
الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين وإن كان ذلك
لمجرد التمرد والفوضى. هذا التمرد ونشدان الحرية هو المعنى
الأخير لقصيدة النثر باعتبارها ثورة فى التفكير الشعرى
وتجديداً فى شكله فى الآن ذاته.

والمقطع الأخير من هذا الحلم الشعرى بالصحراء الإيقاعية
هو الذى يتولى بطريقة حاسمة نقل السرد من مستواه النثرى
إلى المستوى الشعرى، بما يفضى إليه من دلالة المستحيل،
وبما يقوم به من إعادة توزيع فضاء مفردات الحلم:

ونمنا متعانقين طوال الليل

وأيدينا على حقائقنا

وفى الصباح أقلعنا عن السفر

لأن الصحراء كانت فى قلبينا

أن تقلع القصيدة عن السفر فى الماضى، وأن تختزل
الصحراء فى مفارقة كبرى لتصبح نقطة فى قلب الشاعر، وأن
يتحول المكان إلى زمان حلمى والرمز إلى موقف وجودى وفنى،
كل ذلك هو الذى يخلق دوار الشعر ويرسم حركته الاعتيادية.
لكن تظل هناك خاصية ماثلة بوضوح فى هذه القصيدة وفى بقية

شعر الماغوط، وهي أنه لا ينقسم - مهما كانت غريته الظاهرة - عن نبض الإنسانى العربى وحساسيته المحدثه، بل يطرح ثورته من القلب، ويحتضن تمرده فى حنايا الروح، ويستوعب فى سطورهِ المشعة تجارب الشعرية السابقة عليه وهو يتجاوزها ويختلف عنها، وهذا يجعل عالمه مفعماً بلون من الدرامية الحسية تسبح على الوجه الآخر - غير المنظور - لنا من قمر الشعر العربى الحديث.

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر

يطلق مصطلح «الأرابيسك» من منظور عالمي على منظومة الفنون الجميلة العربية، وطابعها البنيوي الذي يعتمد على تكرار الوحدات في أنساق طباقية، سواء كان ذلك في صلب المادة التي يتشكل منها الفن، أو فيما يلحق بها من زخارف، كما يحدث في المعمار والرسم والنحت. لكنه قد يتعدى هذه الفنون ليشمل أنواعاً خاصة من الإيقاعات الموسيقية التي تتسم بهذا الطابع. وبوسعنا أن نعتبر تكرار التفعيلات المنتظم في الشعر العربي خاصية من صميم الأرابيسك وأن نعد أشكال الجناس والطباق وغيرها من ألوان الزخرف البديعي التي غلبت عليه في العصور المتأخرة مظهراً لسيطرة هذه الخاصية عليه مع شيء من القصور في وظائفها الجمالية.

غير أننا نود عند إطلاق هذا المصطلح على أسلوب شعري حدائش أن نلاحظ فيه عاملاً جوهرياً أكثر أهمية وخطورة من تلك المظاهر الشكلية، يتمثل في تحقيق لون من الخصوصية المحلية ذات الطابع العريق، بحيث يكون استجابة جمالية لمورفولوجيا الفنونية العربية، دون الاقتصار على الجانب الزخرفي المنبثق

منها. ويحق لنا حينئذ أن نتساءل: أين موقع فن الأرابيسك بين التعبير المعتمد على التشخيص وأساليب التجريد الفني؟ إذ ليس بوسعنا أن نغامر جزافاً بنسبته المريحة إلى أحد هذين القطبين المتباعدين، فهو لا يقدم محاكاة لما يبدو في الحياة الخارجية ولا تمثيلاً عضوياً لخواصها الطبيعية. لكنه في الآن ذاته لا يلغى الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفي والجمالي، ولا ينتهي إلى إطلاق التجريد وعفويته وصفائه. إنه يقترح حلَّه الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى وظائفها الجمالية في قلب الحياة الخارجية من ثم فإنه يقع في منطقة وسط بين التعبير والتجريد، لها خواصها الأصلية. هكذا نجد شعر عفيفي مطر، ومعه عدد آخر من الشعراء المصريين والعرب، منهم حسن طلب وغيره، يبنون أسلوبهم الشعري على نمط «الأرابيسك» مع اختلاف الألوان الفرعية ووحدة المصادر العربية الإسلامية، دون أن يكون أحد منهم رهين الغزبتين، غربة الزمان والمكان التي نجدها لدى أدونيس ومدرسته التجريدية. الأمر الذي يضعهم على الأعراف بين التعبير والتجريد، في المسافة الواقعة بين النافذة والمرآة، لكنه يدفعهم إلى أن يصنعوا بإخلاص وإتقان

منظوماتهم الفنية من المادة التى طوعها أسلافهم وبثوا فيها عبقريتهم. فشعرهم لا يشف تماماً مثل زجاج البنافذة عن تجاربهم الحوية، كما لا يحجب ما وراءه عاكساً صورة من يقف قبالة كما تفعل المرآة، بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة، المخروطة برشاقة واتساق من أرومة الثقافة العريقة ذاتها، تاركاً منافذ صغيرة وظليلة تقطر الضوء وتعطر النسيم. على أن أبرز خاصية فيه هى بنيته الهندسية، إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل «المشرية» طبقاً لمورفولوجيا منتظمة وصارمة، لا مجال فيه لأى اختراق أخرق، أو خروج نزق غير محسوب. مادة صورة معجونة بماء واحد، هيكل مقاطعه مخروط بذات الشكل المدور أو المربع أو المتداخل. قد يبدو ما يتراعى من ظلاله التصويرية عبثياً أو لامعقولاً، غير أنه يكتسب قوامه من تشاكله وانسجامه. وإذا كان عالم الجمال الفرنسى الكبير «إتيان سوريو» قد لا حظ منذ منتصف القرن فى كتابه عن «تراسل الفنون» العلاقة الحميمة التى تربط فن الأرابيسك ببعض الأشكال الموسيقية الغربية فإن متابعة تجذر هذه العلاقة بين التشكيل والشعر العربيين وامتدادها فى أصلاب التيارات الحديثة قد يكون مدخلاً جمالياً أشد عوناً على تحديد خواصها وتجسيد تقنياتها فى الأداء الفنى.

فإذا حاولنا الإمساك بأهم الخيوط العربية التى يتكون منها نسيج القصيدة عند عفيفى مطر خاصة، وجدنا إجماعاً واضحاً على الإحساس بأنه مشدود إلى سرّة الأرض، إلى الطمى والطين عند تلك اللحظة الساخنة الأتية التى يمتزج فيها التراب القديم فى أديم الأرض بالماء المتجدد فى مر السحاب، لصناعة عجينة شعرية ذات نكهة نفاذة، لا تلبث أن تستحيل إلى أشكال خزفية مصقولة، مفعمة بالمفردات والتراكيب التى تستثير بصورها وتهاويلها مخيالنا الجماعى، بما تبعثه من أخلاط وتبثه من عناصر، تستنفر فينا كل الموروث الأنثروبولوجى الذى يعمل فى أعراقنا منذ القدم. هذا المعجون المؤلف من المعرفة والعرفان، من بقايا الفكر وأمشاج الوجدان، الممتزج بعشب الأرض وعطر الأحباب، هو الذى تستنفره خاصة أشعار عفيفى مطر بما يضجُّ فيها من شهوة الحياة الجديدة.

وكى لا يظل حديثنا انطباعياً بحتاً مجافياً لما ينبغى له من دقة موضوعية، يتعين علينا أن نعاين واقعة نصية محددة، ونتلمس فيها أبرز خواص هذا الأسلوب التى نجملها مقدماً فى الملامح التالية:

- استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة فى التراث

الحى.

- توظيف الطباق عبر تقنيات الإبدال النحوى والدلالى.
- تناسق الظلال اللونية والموسيقية فى بنية هندسية صارمة.
على أن نحتفظ دائماً بالمسافة الحيوية اللازمة بين الفكرة الجمالية من ناحية ومفاجآت القراءة التحليلية من ناحية أخرى، حتى لا نحرم أنفسنا من غواية النص وإغراءاته المحببة. وسنقتصر - لضرورات منهجية - على قصيدة واحدة، حتى نتفادى التلفيق واصطياد الفقرات التى تعزز الفرض النظرى وإهمال ما سواها، لكننا سنضم إليها فحسب كلمة الإهداء التى صدر بها الديوان، لما لها من دلالة أسلوبية فريدة.

تورية الإهداء

يقدم محمد عفيفى مطر لأحد دواوينه الناضجة الأخيرة وعنوانه: «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت» - لاحظ إيقاع العنوان الممدود- بكلمة دالة تكشف عن نهج الشعرى وأسلوبه الفنى ورؤيته الإشراقية. كما تكشف خاصة عن انتمائه المراوح لسلامة الثقافة الاسلامية المختمرة فى صلبه لا على سبيل مجرد «أسلبة التصوف» واتخاذة قناعاً تعبيرياً، وإنما من قبيل تهيج التذكر وتوظيف العناصر الحية فى الميراث الأنثروبولوجى الكظيم، يقول:

جراحة إهداء
إلى محمد
سيد الأوجه الصاعدة
وراية الطلائع من كل جنس
منفرط على أكامه كل دمع
ومفتوحة ما الكالجانعين
وإيقاع نعليه كلام الحياة في
جسد العالم

والجراحة هنا فيما نحسب تتمثل في تسمية من يهدى إليه الديوان، لكنها تسمية تعتمد التورية؟ فهل محمد رسول الله، أو الشاعر محمد عفيفي مطر؟ كلمات وأوصاف مثل «سيد»، «كل جنس»، «ممالك»، «العالم»، ترشح الإشارة الأولى، وكلمات أخرى «الصاعدة»، «الطلائع»، «إيقاع» قد ترشح الإشارة الثانية، خاصة عندما تقترن بما أصبحنا نألفه ولابد لنا أن نصبر عليه من نرجسية الشعراء الذين لا يتورعون عن اعتبار ذواتهم مركز الكون، فأى الاحتمالين أقرب إلى منطق النص وأسلوب الشاعر؟ أحسب أن هذا اللبس المقصود هو جوهر موقف الشاعر، فهو يعلن انتماءه إلى ذاته عندما يدعنا نفهم في

لحظة خاطفة أنه يقصد كلاً من المعنيين في آن واحد، فمحمد الثاني بدل من محمد الأول، هذه روح التسمية، إنه قد أضمر فيه. بحيث صار يشتمل عليه، قد يشرئب ليتطابق معه، مثل بدل الكل، أو حتى ليستدرك عليه بعض ما فاتته. لكنه دائماً يستثيره ويستفزه، يلعب معه ويستغفره، والإهداء لأى منهما جرأة ومخاطرة أمام الآخرين من القراء، الذين لا يشاركون الشاعر تماهيه مع الرسول أو تماهيه بذاته، وإن كانوا يفتنون لقصده في التمويه والتورية.

الشاعر يحب التأويل ويعيش في رحابه، يتعشق القراءة ويوظفها في قصائده، وهو يمد خيطاً رقيقاً للقارئ، يساجله ويناشوه، يحجب طرفاً من المعنى ويظهر آخر، لكنه لا يذهب بعيداً في التعمية والتغيب، بل يظل في تلك المنطقة المقطرة المعطرة بيت التعبير والتجريد. يقف على «أعراف الكلام» ينظر يمناً لأصحاب جنة المجاز الشعري يطلب منهم بعض الماء، وينظر يسرة لأهل نار الحقيقة مبتعداً منها كي لا تلفحه. دون أن يوهم نفسه بالخلط بين الاتجاهات أو إلغاء الحواجز بينها وإنكارها. هذا النوع من الشعرية المتراوحة بين العوالم القديمة والأساليب التي تتخلق في رحم المستقبل لا يصطنع عودة مفتعلة لشذرات مبتسرة من التراث، بل يصدر عنه تلقائياً في

امتداد عضوى حى، لهذا يبرأ من التناقض عندما تنسجم عليه غلاته الشفيفة، تمتد أعراقه فى الدم الساخن الدبق، تنبعث خلاياه الحية فى النسيج المتولد، لا يمكن له مثلاً أن يتصور الشعر خالياً من أرابيسك الإيقاع، ولا مفرغاً من صورة الذات المتكررة، ولا ممزق العبارة المتواردة. مهما استغرق فى الاستبطان والطيران، يظل «تلاحم النص» الشعرى ميزته التى تمنعه من التفتت، وتجسد «الحالة التصويرية» بؤرته التى تحول بينه وبين التجريد المطلق.

محنة هى القصيدة:

يستهل عفيفى مطر قصيدته التى نود التعرض لها، وعنوانها بالتحديد هو «محنة هى القصيدة» بأية قرآنية تضاعف أثر المحنة فى المتلقى! «ولقد نرى قلب وجهك فى السماء» إذ يحملنا على إنشاء قراءة جديدة لها، تعتمد على تحريك موقع المتكلم والمخاطب كى يتلاهما مع ظروف التنصيص. فمن الذى يرى الآن هل يظل الفاعل هو الله؟ ومن الذى لا يزال يقلب وجهه فى السماء حتى اليوم؟ لقد استقرت القبلية وانتهى أمرها وعذابها، لكن من الذىبقى يتعذب وبأى شىء؟

يبدو أن تحرك ضمير المخاطب يتجه صوب نبى جديد هو

بقية السلالة الموعودة، هو حامل شقاء البشر ووجه إنسانيتهم، بل هو صورتها العلوية الوضيئة، لعله الشاعر رقبته القصيدة، لكنه قبل أن يرضاها يُمتَحَنُ فيها بشدة، هنا تلعب بقية الآية المسكوت عنها في التنصيص «فلنولينك قبلة ترضاها» دوراً هاماً في إنتاج دلالاته وتحديد نتائجه مع الموقف الشعري الجديد. من ناحية أخرى فإن موقع التنصيص في مستهل القصيدة، عبر فقرة مستقلة، ليست فقيرة الإيقاع، يقوم بدور آخر في توجيه استراتيجيتها، وتعديل شفرة إشاراتها التالية، كي تتوافق مع هذا الأفق القدسي الرصين. وسنرى أن ذلك لن يكون أمراً سهلاً، بل سيتطلب منا أن نلوى عنق الكلام حتى يلتئم بما يتناص معه، ويستوى عليه في ماء واحد، عندئذ تتلاقى محنة القصيدة مع محنة القرآن، وتصبح الإشكالية المشتركة بينهما هي قضية «الخلق»، وهي التي تمثل الخلفية الثقافية العريضة التي «نخرط» فيها النص الشعري في تأمل ذاته، ومراقبته لقرينه المقروء. ومن ثم فإنه يكتفى بالرمز والتلميح، ويقيم دلالاته على أساس منظومة محسوبة من الإشارات الثقافية المضبوطة.

ولندخل مع الشاعر في مقطعه الأول والمطول حيث يقول:

غيمة من رقع الماء الفضاء الدخنة الباهتة
التفت على مغزل الشمس ورياح.
ورمادى نسيج فككت عروته حدود طير ليس
ينقض ولا يعلو،
اهترأت رفيفات تبعثرن وفى هدايهن
اشتبك الشوك المضى القنفذ الساطع يرعى،
عنكبوت ذهب يقطر منه
الأرجون.

الليل فى آخر السهل عصافير ينقضن عن
الریش بقايا القطر أضفاث النباتات هباء الذر
والغبشة، يسلمن المناقير إلى دفاء الجناحين.
النهار التّم فى أعضائه واصّاعدت شيبته من
تحت حنّاء الدّرى

الصخرة تتأوى للنعاس الرطب والهوة تتأب
والقرية جرومرح لاذبه النوم البعيد.

والواقع أن المقطع ليس طويلاً كما يبدو لنا، لكنه يحتاج إلى
«طول نفس» غير عادى فى متابعتة، لأن جملة وعلامات ترقيمه
تتميز بهذا الطول الذى ينجح فى تخليق الأثر الناجم عنه وتوليد

الشعور به. فلو احتكمنا لهذه العلامات لوجدناه يتألف من أربع جمل فحسب، تتكون الزولى من سطرين وتقف مبتورة بفعل التنوين الذى تنتهى به فى «ورياح»، والثانية من ستة سطور، الثالثة من ثلاثة، والرابعة من أربعة. غير أن هذا لا يكفى بدوره كى يفسر لنا ثقل الأبيات من الوجهة التركيبية. وعلينا أن نتمعن فى تكوينها النحوى حتى نستجلى مصدر هذا الثقل. وأحسب أنه يعود فى الدرجة الأولى لظاهرة بارزة فى هذا المقطع، بل تعتبر ملازمة لجميع أجزاء القصيدة، هى الالتكاء الشديد فى تكوين علاقات المتواليات اللغوية على نموذج البديل النحوى، بحيث يبدو كما لو كان محور هذه العلاقات ونقطة تكوين بؤرتها التصويرية. فإذا تذكرنا أنواع البديل وطبيعة علاقاته التى تتراوح بين الكلية والجزئية، والشمول والخطأ، وجدنا أنها يمكن أن تتراعى جميعاً فى صلة الرمز التالى بما يسبقه دون فاصل من عطف أو وقف، لكنها لا تشتمل صراحة على الضمير الذى ينبغى أن يربط البديل بالمبادلة منه. هنا تقع العلاقة بين أطراف هذا النسق التعبيرى على الطرف المدبب للمجاز الذى يجمع بين الدلالات فى دوائر متداخلة، فى تلك المنطقة المتراوحة التى يصفها علماء الشعرية بالميوعة والإبهام، ويصبح علينا حينئذ أن نرقب التداخلات بين هذه الدوائر فى علاقاتها السياقية

والاستبدالية معاً، علينا أن نبحث فى التشكيلات التعبيرية المتوالية عن نموذج نحوى ودلالى يبرز هذا التعالق دون أن يحرم الجملة من التذبذب بين الفصل والوصل، وهذا يجعل فكرة البديل تتحول إلى تقنية شعرية تكيف طريقة الترميز والتخييل فى النص. ولنتأمل بعض هذه الأنساق البديلية فى المقطع السابق:

- رقع الماء/ الفضاء/ الدخنة الباهتة

- رمادى/ نسيج

- الشوك المضىء/ القنفذ الساطع/ عنكبوت/ ذهب

- بقايا القطر/ أضغاث النباتات/ هباء الذر

فتلاحظ أننا حيال منظومات من البدائل الشعرية الطريفة التى تؤدى معنى الوصفية الصمنى، دون تدخل فى نطاق النعت اللغوى لبعدها عن الاشتقاق. لكنها تنخرط فى عمليات الإسناد الوصفية الأخرى التى تقوم بها النعوت والأخبار لتكون مجموعة من المتواليات التى تطرح دلالاتها بالاستبدال.

ففى المجموعة الأولى نجد الفضاء بدلاً من الماء والدخنة بدورها بدلاً منهما أيضاً، نون أن يكون بوسعنا أن نرد هذه العلاقة لأحوال البديل المعتادة من كلية أو جزئية أو اشتمال أو خطأ، ولا يبقى حينئذ أمامنا سوى أن نتأول فيها حتى تصبح

من قبيل الإبدال التصويرى الرمزى، فالماء والفضاء والدخنة عناصر متفاعلة ومتداخلة فى تكوين المشهد الرامز لهذا العالم السديمى، وخينئذ نجد أن توالى الكلمات هكذا قد أفضى إلى تشكيل رؤية خاصة، الأمر الذى يذكرنا بما يقوله علماء الشعرية من أن أنساق الوصف هى أقدر الآليات اللغوية على تقديم الرؤية الشعرية. وهى رؤية تمتزج فيها العناصر المتشاكلة والمتباينة لصناعة تكوين كلى، وليس من الميسور للقارئ دائماً أن يظفر باستجلاء هذا التكوين بطريقة معقولة. إذ كثيراً ما يتضمن علاقات على جانب كبير من الرهافة التى تعز على التحليل، ولا تلتقط إلا بالحدس الجمالى الخاطف. ولننظر مثلاً فى هذه الحزمة الأخيرة من العناصر البدلية:

– بقايا القطر/ أضغاث النباتات/ هباء الذر

فهى لا تتألف من وحدات مبسطة، بل تجتهد فى التقاط أطراف بعيدة لوقائع مركبة كى تقيم بينها- بالتوالى الاستبدالى- مطارحات دلالية تمعن فى تعقب تكوين تشكيلى لا يقف عند سطح الظواهر الحسى، بل يحيلها إلى أصداء رامزة موزعة فى الاستبطان، يتلاشى فيها القطر ولا يبقى منه سوى الندى، وتستغرق النباتات فى النوم وتطفو أضغاث الأحلام على سطحها وقد ابتلت بهذا القطر، وتستحيل الصورة كلها إلى هباء

ذرى يسبح فى ضوء شعرى رقيق، ولو تبادر لنا أن نبرز حرف
العطف الكامن بين هذه المتواليات لقتلنا فيها روح الصورة
الشعرية الجمعة لأطيافها المترابكة.

فإذا ما ارتفعنا قليلا عن سطح النص القريب لنرقب وحداته
الدلالية وجدناها تدور حول غيمة رمادية، وليل ونهار، وصخرة
وقرية. وهى تمثل فى جملتها تشكيلاً متجاوراً ومتجاوزاً، يؤلف
بالتناوب والتداخل لوحة تمهيدية ذات لمحات سردية رائقة، إذ لم
يبرز الفاعل الأصلى فى النص بعد، لكنها تتحرك توظنة لمقدمه.
ويتم الإخبار عنها بوحدات إسنادية تصويرية، فالصخرة مثلاً
تأوى لنعاس رطب، والقرية تنام مثل جرو مرج، هناك نسق من
التوازيات الوصفية يجعل المتوالية ذات صبغة «شبه سردية»
دائماً، على أن علاقة الغيمة بالليل والنهار مثل علاقة الصخرة
بالقرية ذات طبيعة حلوية أيضاً. هنا تأتلف العناصر ولا
تختلف، فالكلام مخيط فى لحمته وسداه، وإذا كان ما يريد قوله
فى التحليل الأخير غائراً فى تلافيف النص فإن بوسع القارئ
أن يستشعر أنه ليس مفزعاً بأية حال من المعنى، بل عليه أن
يتمثل قصده وإن اضطر إلى أن يقلب وجهه فى الكلام حتى
يهتدى إلى غايته. وعلى أية حال فمارلنا فى أول الطريق:

رجل، وامرأة تفتح فى عورة ثوبيها الشقيفين

بخوراً ولبناناً زاكياً، تفتتح فى الطوق هلال
 خفق نهدين، خفيف المخمل الناعم بالحلمة،
 والمرأة تمشى خضرة معتمة فى
 هودج الليل ويمشى الرجل النائم يقظان،
 يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياهاً
 وارتعاشاً ودماً تصهل منه الخضرة الدافئة
 القمح رباً للركبتين، اخضرت الطينة
 أوراق الشفاء اصاعدت عليقة عطشى،
 اقتراب، قبلة توشك ..
 عقد الكهرمان اساقطت حباته وانتثرت
 تومض ما بين النجيل الغض تهوى ظلمة لامعة
 بين الشقوق
 انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافى ينبت ما
 بين الحواس الخمس، عش لجثوم الهداة الخالقة
 الأرض واغراء الشقوق
 السنبل، الذاكرة انصبت بما تحمل من إرث وليل
 نوبان الخلق فى الخلق انشطار الخلق فى أعضائه
 أقعت وأقعى

عَيْثَا يَلْتَقِطَانِ الْكَهْرْمَانَ
اشْتَبَكَ الْمَاءُ بِلَحْمِ الْأَرْضِ فِي
عَشْرِ لَفَاتِ حَيَةِ الْعَنَابِ
قَمَحٌ تَنْطَوِي أَعْوَادُهُ الْهَشَّةَ، قَشٌّ، وَبِشَاشَاتُ
تَكْسَرْنَ، وَعَرْشٌ يُفْسَحُ الْهَيْشُ، أَشْرَأُتْ
بِهَجَةِ الْجَوْقَةِ بِالْعَشْبِ الْأَنَاشِيدِ تَنَاشُشُ
السَّمَاءُ تَسْعَتُ
وَالْأَنجُمُ أَزْدَانَتْ بِمَا
يُرْسِمُ الْكُحْلَ عَلَيْهَا أَزْدَهَرَتْ عَلَيْهِ الْقَبْلَةُ،
صِلَاحَالٌ - لَهُ النِّعْمَةُ وَالْمَجْدُ - ارْتَوَى ،
تَحْتَ اللِّسَانِ احْتَشَدَ الطَّيْرُ
وَكَعَكَ الْأَقْرِبَاءُ السُّكْرَ الذَّائِبَ فِي مَاءِ الشَّعِيرِ ،
احْتَشَدَتْ فِي نَكْهَةِ الْحَلَمِ حُرُوفُ الْمَدِّ وَالْقَصْرِ ،
وَصِلَاحَالٌ - لَهُ النِّعْمَةُ وَالْمَجْدُ - عَلَى يَابَسَةِ
الْعَرْشِ وَقَوْسِ الْأَفْقِ وَالْمَاءِ اسْتَوَى

يستمر في هذا المقطع - وفي بقية القصيدة - توظيف تقنية
الإبدال النحوي والدلالي بكثافة عالية، فإذا كان القارئ قد تدرب
على الانتباه إليها فإن حساسيته تجاهها سوف تتضاعف كلما

مضى فى صحبة النص بحيث يصبح قادراً على الوعى بنتائجها
الأسلوبية جمالياً، وهذا يجعله يدرك الطباق التصويرى بين
وحدات الأرابيسك اللغوى ويمزجها تشكلياً ورمزياً. لكن يبقى
عليه - لمواصلة القراءة المثمرة - ألا يقف عند هذه الظاهرة
كى لا تأسر فطنته، ويتمعن فى بقية الملامح التعبيرية للنص.
ونلفت النظر إلى ثلاث ملاحظات هنا:

أولها: يتعلق بما يبرز فى النص من صيغ صرفية ذات بنية
متصاعدة ومتشعبة صوتياً ودلالياً، مثل «اصاعدت»، «اساقت»،
«انصبت»، «اشرابت»، «عيثا»، «تناوش»، وهى أفعال محفزة
لدلالاتها بحكم تكوينها الصوتى، ونادرة الاستخدام فى المعجم
الشعرى المتداول، لكنها بتوافقها فى تأليف النسق السردى هنا
وتشاكلها فيما بينها تضيف على النص ألفة مفارقة لغرابتها فى
ذاتها، أى أنها بذلك تنجح فى تبئير الأثر اللغوى للصياغة
الشعرية، عن طريق تكثيف البنية المورفولوجية والدلالية.

ثانياً: تتجمع عبر هذه الصيغ فى مناطق معينة من المقطع
حزم صوتية متواشجة. يتم فيها استقطاب عدد كبير من
الحروف المتماثلة بتركيز يخرج على التوزيع الصوتى المعتاد
ويخلق تياره الإيقاعى والدلالى الفاعل فى النص. يحدث هذا على
سبيل المثال، لا الحصر، فى المناطق التالية:

- مع الفاء فى قوله : (تفتح فى .. شفيفين .. خفق نهدين ..
حفيف المخمل).

- مع القاف والعين فى : (أوراق الشفاه .. ، عليقة عطشى ..
اقتراب .. قبلة .. عقد الكهرمان).

- مع العين والقاف أيضا فى : (أعضائه .. أقعت وأقعى ..
عيثا)

- مع الشين والهاء فى : (أعواده الهشة .. قش ويشاشات ..
وعرشاً يفتح الهيش .. اشرأبت بالعشب الأناشيد .. تناوش).

وإذا كانت الشعرية تتمثل وظيفيا فى تقاطع محور الاختيار
مع التركيب فإن أثر هذه الحزم الصوتية الفائضة عن الإيقاع،
والممثلة لتجانس الخيوط فى النسيج اللغوى وانتظام ألوانها
يكاد يرتبط بوظائف التعويذ والهمهمة فى السحر والطقوس
السرية، عندما تتم صناعة تيار صوتى قادر على تخدير الحس
وإطلاق الطاقات الكامنة فى اللغة. عندئذ يصبح بوسع المتلقى
أن يستجيب بلا وعى للمعنى باعتباره صدى للصوت. فإذا تمثلنا
من جانب آخر الموقف الشبقى العام فى المقطع وطابعه الحميم
كانت هذه الحزم الصوتية وسيلة فعالة فى خلق مناخ الهمس
والإسرار حيث لا يسمع سوى طق القبلات وحفيف الثياب

الشفيفة بموسيقاها التصويرية.

ثالثا : تنتظم حركة المقطع الدلالية طبقا «لموتيفة» محورية هي العرس الشعبى بعناصره الظاهرة والباطنة. ومع أن الفاعلين فيه يلغهما إطار التذكير المقصود، «رجل وامرأة» غير أننا لا نلبث أن نعثر على مظهر التعريف بهما، خاص الرجل، عند نهاية المقطع حيث تحتشد فى نكهة حلمه حروف المد والقصر ويرتوى صلصاله بماء القبله فيبرز باعتباره الشاعر المشغول بالخلق، كما تتابع المرأة وهى تمشى اليه خضرة معتمة يحيا بها الطين وينتثر منها عقد الكهرمان فيصبح عمل الجنس كفاية كبرى عن صناعة القصيدة، فى اشتباك الماء بلحم الأرض فى عشر لغات حية حتى يحتشد الطير الصداح تحت اللسان. ويأتى تذوقها من المحيطين به مثل كعك الأقرباء المكون من سكر ذائب فى ماء الشعير. هنا نجد أنفسنا فى واقع الأمر حيال بطانة سردية سخية، تجعل تراسل البديلين المتطابقين : (العرس / النظم) يتم عبر عدد من الرموز الغنية التى تزاد خصوصيتها بهذا الازدواج الجميل .

فعندما يقول مثلا : «القمح ربا للركبتين» ينشطر هذا النمو الداخلى للسنايل المباركة إلى وجهتين متوازيتين: إحداهما لصناعة الحياة والأخرى لتكاثر الكلام الشعرى الطيب. غير أن

الجمع بينهما فى صورة مكثفة واحدة هو الذى يولد بالتبادل المعتمد على إيجاءات الكلام الثقافية علاقتهم المخصصة ومع أن انتشار عقد الكهرمان بعد أن مضى هودج الليل قد يستحضر لدى بعض القراء المعاشين للتراث الدينى «حديث الإفك» غير أن النص يتفادى إثارته بلباقة بالغة، بحيث تتخفف الذاكرة مما تحمل من إرث لتلمع الأنجم وهى تزدان بما يوسمه الكحل عليها، ولا يبقى سوى ما له «النعمة والمجد» فى مقام قدسى ينتهى كما بدأ بحالة الاستواء على الماء. وحينئذ يتجلى لنا طابع هذا الشعر الذى لا يستفز الماثور ولا يجرح الحواس والوجدان، بل يغوص فى أحشاء هذه السلالة التى ينبثق منها برفق، مستثمراً انجازاته التعبيرية وصيفه الطينية الأثيرة لخلق عالم مكثف لكنه مفعم بالتجانس والاتساق .

سرعان ما ندرك حينئذ أن القصيدة يسرى فيها تيار أفقى موصول، يضيف عليها درجة عالية من التناغم، الأمر الذى يخفف من أثر البعد وشبه الغياب الذى تخلفه دلالاتها المستكنة فى ضمير النص الخفى. ويتمثل هذا التيار فى سريان صوت القصيدة وتماهيه الواضح مع «الأنا» الشعرية، بحيث لا يكون هناك تجاذب عنيف فى فواعل النص ولا تقاطع حاد فيما بينهما، دائماً نجد صوت القصيدة متقدماً يحو حالات الضلال

والتشويش ويعزز بلورة البؤرة المتمثلة في الذات الشعرية
كعمود فقرى للنص دون مراوغة أو طمس. كما ينتظم في قصيدة
عفيفى مطر عنصر آخر يمثل له بالضوء المصفى. فايقاعات
الانتقال عنده هادئة محسوبة، وعلاقات الصور لديه ممتدة
بارتياح كبير، لست هناك تكسرات فجائية، ولا اهتزازات ضدية،
لا يعشى بصر القارئ فجأة، بل يغمره بموجات موقعة بدقة من
الضوء الهادئ والظلال المتراقصة التى تنبعث من «مشربيته»
التعبيرية، حتى يصبح بوسعه أن يتفاعل مع هندسة التركيب
الكلى للنص ، للتجلى له رؤية مكيفة لما يطل عليه، وشعور ناعم
بالوسيط اللغوى الذى يرى عبره ويكتشف العالم من خلاله.

(يفتح جبروت الصخر مسالكه)

والحجارة تخضعه

فهل لامستها شفافية اكتساء العظام باللحم

أم تنزل الدهشة من سمواتها العلى فى

صيحة كالصاعقة المرسلة!!

الجسدان ينبعان وتتسع بهما حدود الأرض

ويزحزح الأفق

حنان كانه الخوف

ورحمة كأنها جيوش الشجر وخيولُ
القراية الصاهلة في ذاكرة المسافر.

جسدان هما الأرض بما رحبت
وأرض هي المسافة المقدسة بين

العبرة والعبرة

إقامة في القول هي السفر على
أطواف الذاكرة العالقة بجريان

النهر ودوران الريح

والمندفعة بين جزر الرغبة القاسية في
أن يكتشف المكتشف،

وفي الامتلاء بالجرأة المتوهجة على قول ما
قليل مجدداً

وخراب الخيمة في متردّم القصيدة

(وبادية الحداء..)

يقترن فتح القوس في هذا المقطع بتكرار كلمة الفتح التي
ابتدأ بها المقطع السابق، لكن المرأة هناك كانت هي التي تفتح
البخور واللبان الزكي في عروة ثوبيها، أما الذي ينفتح هنا فهو
البديل النقيض: جبروت الصخر، وكلاهما كناية مأثورة تصب

فى افتتاح القول الشعبى. وإذا كانت الأقواس وألعاب التنصيص تعبث بنا فى القصيدة الحداثىة عادة لتزىد من أوهام الإبهام، فإنها تقوم فىما يىدو بوظيفة مغايرة هنا، هى الكشف على وجه التحديد. إذ يتم تخصىص المقطع المقوس لتضىيق المسافة بين البدائل الطباقىة حتى تكاد تصل إلى المزج والتوحد بين عملىات التخلق عند اكتساء العظام باللحم وعملىات التعبير عن قىاس المسافة المقدسة بين العبارة ونظىرتها، والجرأة المتوهجة على قول ما قىل مجدداً. ما بين القوسىن إذن لا يستحضر تضمىنا ولا يستوجب دهشة ولا يغرس فى جسد القصيدة سهما يوجع القارئ ولا يعرف مصدره، بل يعرض صفحة مفتوحة أخرى تزىد الشعر حضوراً شفقياً مظلاً.

الإشارات الواردة فى المقطع، والقصيدة برمّتها، تثىر الخمائر المستكنة فى الثقافة العربىة الاسلامىة وتبعث مشاهدا الرمزىة الحمىمة، بحىث تقترّب بحذر من مجال التعبير القرأنى والجاهلى بىنما تنزل إلى منطقة التعبير الصوفى. فالحجارة «تخر صعقة» مثلاً خر موسى عندما تجلى له الرب فى طور سىنا، وكذلك «كسونا العظام لحما» و«السموات العلى» و«ضاقت علىهم الأرض بما رحبت». أما الأثر الجاهلى الأبرز

فهو صيغة غنترة الشهيرة التى تكاد تبطل فى جوفها ما جاء به الشعراء وهى تتشكى لمن جاء من بعد:

«هل غادر الشعراء من متردم»

وهذا يجعلها تنحفر بعمق فى جسد القصيدة وتنقل إليها هذه الشكوى الأبدية. وبين هذين الطرفين فإن «زحزحة الأفق» و«مسافة العبارة» ومصطلحات «السفر» و«الاكتشاف» تنتمى كلها للغة المتصوفة. والمهم أن النسق الذى يأتلف من كل ذلك يمثل سبيكة متجانسة من الوحدات المنتظمة فى تشكيل الأرابيسك التعبيرى، حيث يحجب ويشف فى الآن ذاته، ويضيف وهو يكرر ويكتشف المكتشف من قبل ليعيد مرة أخرى ضرب الخيام فى بيداء الفضاء العربى. عندئذ يحفف ضوء التعبير، ويلعب بالوان التصوير، ويلطف مناخ الدلالة الشعرية.

وإذا كان البذل قد أدهشنا فى المقاطع الأولى من القصيدة فإن التقنية التعبيرية اللافتة هنا ليست بعيدة عنه، إذ تتمثل فى نظام النعوت الذى ينتمى للدائرة الوصفية ذاتها، وما تضيفه على التعبير من غرابة أليفة ومحبة. وذلك ابتداء من الوحدات الصغيرة حتى أشدها تركيباً وتعقيداً، من أمثلة ذلك:

— شفافية اكتساء العظام باللحم

- خيول القرابة الصاهلة فى ذاكرة المسافر

- أطواف الذاكرة العالقة بجريان النهر

- المندفعة بين جزر الرغبة القاسية.

وهذا يقرب لنا آلية التصوير فى هذا النوع من الشعر، وهو تصوير يكاد يتخلص من الطابع الحسى التعبيرى دون أن يصاب بالتجريد العقى البحت إذ يحاول الغوص على ما وراء المادة مما لا ينفصل عنها فى نوع من المفارقة القريبة، فاكسءاء العظام باللحم نموذج للتجسيد ، لكن ما تهم الإشارة إليه هنا إنما هو شفافية عملية التخلق ذاتها. وعندما توصف القرابة بأن لها خيولا فإن ذلك لإبراز أثرها البعيد فى الدم، وانتقال هذا الأثر إلى الذاكرة هو القفزة التى تجعلنا نسمع صهيل القرابة. أما أطواف الذاكرة وأطيافها فهى تتعلق بحركة الطبيعة من ماء وريح، وتندفع مثل العواصف بين جزر الرغبة القاسية. لا تتكء عناقيد الصور على المعطيات الحسية ولا تنقضها فى الآن ذاته. من هنا فإنها تحقق نسبة من الحداثة دون أن تؤدى إلى قطيعة . توغل فى توليف التعبير المكثف والتقاط الأصءاء البعيدة فى محاولة الوصول إلى جوهر الأشياء عبر تجميع ظواهرها المتجانسة واستثمار طاقاتها الفاعلة فى المخيال الجماعى.

بؤرة الصورة المائية :

لا تعتمد هندسة التعبير عند عفيفى مطر على محور الذات فحسب ، بل تنخرط فى تصميم تصويرى مكثف ، يمضى فى تجمعه وتبادله عبر النص حتى يعثر على نقطة التبئير التى تتراكم عندها أشعته المتناثرة . وتقع هذه البؤرة فى قلب اشكالية القصيدة وصلب محنتها بحيث تمثل مركز الإيقاع الموسيقى والاستقطاب الدلالى، ولعل المقطع التالى يتيح لنا فرصة متابعة تكوين هذه البؤرة :

نجمة الصبح على وشك الطلوع / بين ما بين

السحاب الأصهب الأشهب أقدام من

السعى الهوى على وجه المياه / خطوة

هائلة الوجهة

ماء كل شىء

كل شىء ليس ماء

جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعى

الهوى عليها بالسحاب الأشهب الأصهب ،

قطعان توالى

سيرها المحتشد الذائب فى غريتها

الرياح على وجه المياه / وجهة هائلة الخطوة !

كانت رقصة الرياح دوارا قلبا يربط بين

الألق والطين ،
 فضاءات النسيج الرمادي انفسخت
 يعبرها وهج الإضاءات ،
 أنا أفرعُ
 أم غابة من كل زوجين ؟
 وهل هذا الفضاء / سيرة
 للشجر المقبل ، مرمى لرشاقات
 النبال ، الصيحة المرسله الرجح
 وإيذان بوقت الفتح ؟ هل
 هذا الفضاء / قبة الرحمة بالخلق أم
 الأمة قوس ودم ينزف من
 أجوازه مدا وجزراً ، شهقة سوف
 نكون الشهداء ؟
 أمة مستورة هذا الفضاء القبة ؟
 الأرض الخلاء / خطوة في
 الفلك الدائرو النار المواقيت ؟
 كلام تحته تذاب الأنجم والشمس
 وأمداء الجلاميد ولا يحمله غير القصيدة ؟
 هذا هو المقطع قبل الأخير في القصيدة ، ونظرا لهذا الموقع
 ذاته في البنية الكلية للنص فإنه يتضمن - على ما يبدو - أبرز

حالات التكتيف الإيقاعي والتصويري. وسوف نقتصر في تحليله
بإيجاز على مقارنة ثلاثة جوانب تعبيرية، تضاف بطبيعة الحال
إلى ما سبق ملاحظته من ظواهر أسلوبية عامة تمتد في أنحاء
النص وتتخلل أبنيته الصوتية والنحوية والدلالية، هذه الجوانب
هي:

- نظام الوقف وطول النفس

- صفاء الصورة المائية كبؤرة للترجيع الغنائي

- تراتب جمالية الفضاء الشعري وانتظامها

وقد لاحظنا منذ البداية طول الجملة الشعرية عند عفيفي
مطر، حتى وكأنها تمضي مزهوة تجر أذيالها عبر عدد كبير من
السطور. لكن الظاهرة اللافتة هنا هي تعمد إلغاء حالات الوقف
اللغوي بمواصلة السطر الشعري، بعد وضع خط مائل هكذا /
مما يعني إشارة لضرورة استمرار القراءة . في الوقت الذي
يتحتم فيه اتصال نهاية السطر الأول بأول السطر التالي نحويا
ودلاليا ، والنتيجة التي تنجم عن ذلك هي الجمع بين جماليات
النص المدور والموزع على سطور ، الأمر الذي يحقق درجة
عالية من طول النفس الشعري من جانب ، وألفة التوزيع الخطي
للسطور من جانب آخر . يتكرر هذا الصنيع ست مرات في
مقطع شعري واحد ، فيرفعه إلى مستوى الظاهرة التعبيرية .
ويتيح فرصة شيقة لتأمل العلاقات الناجمة عن هذه التقنية في

توظيف الفصل والوصل، وقياس المسافات بين العبارات فى كل حالة. ومن الطريف أن الشاعر يعمد أحيانا إلى التمثيل الأيقونى البصرى لهذه العلاقات كما يحدث ذلك فى فضاءات السطور ومساحات البياض ، كما يفعل فى جملة :

جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعى
فكما أن الأرض الرخوة قد فتقت فإن السطر الشعرى الذى يمثلها لابد من فتقه بدوره ، بوضع مسافة بيضاء بين الصفة والموصوف تستدعى قراءة البياض وترجمته إلى شفرة شكلية تمثل الرتق، وهذا يقتضى سكتة قصيرة لا يستدعيها نظام اللغة ولا الإيقاع. فى الوقت الذى ينتهى فيه السطر على صفة تتطاب وصلها بالموصوف السابق ، الأمر الذى ينتقل بعلاقات الفصل والوصل فى الجملة الشعرية من الخضوع للنظام اللغوى المستقر إلى تكوين طابع تحفيزى جديد لها .

فإذا انتقلنا إلى الصورة المائتة وجدناها تبلور بإيقاع سردى أولا وغنائى ثانيا البؤرة الدلالية للقصيدة. فمنذ مطلع النص ونحن نشهد إسقاطا للنبوة على الشعر عبر تحريك الضمائر فى الآية القرآنية، لكنه لا يقف عند هذا المستوى ، بل يمعن فى استكناه جوهر الموقف عن طريق إقامة التوازى الذى يبلغ درجة الاندماج بين الخلق الطبيعى والخلق الفنى، وهذا يجعل القصيدة «كونا مصغراً» يمر بالمراحل السديمية والهيولية ذاتها التى

أشرق بها الكون الأكبر منذ كان عرس الخالق على الماء. عندئذ يتأله الشاعر وهو يستقطر ماء الشعر ويطوى فضاءاته. لكن هذا القطر لا يلبث أن يتركز كالغيث في جملة غنائية تأتي في صورة أولية في بداية الأمر : «ماء كل شيء . كل شيء ليس ماء» حتى تكتسب غنائيتها التامة واكتمالها الدلالي في المقطع التالي ، فتصبح النقطة المكثفة الأخيرة الجامعة للنص بكل فضاءاته:

ليس ماء كل شيء

كل شيء نبع ماء..

فتقيم بين مفارقة السلب والإيجاب سر الخلق في قطرة الماء. لكنه يصبح هنا ماء الشعر ، إذا خلا منه الوجود فقد معناه ، وإذا انبثق غنائيا فيه تحققت ماهيته . لا يؤدي ذلك بطريقة ذهنية أو فلسفية تفضي به إلى «التجديف» في بحر الكلام، بل يؤديه بطريقة الشعر المثلّي، وهي الغناء الصافي المقطر. أما فيما يتعلق بانتظام المعطيات البصرية في النص طبقا للحس العام فإن هذا يتمثل في إقامة تراتب محسوب لعناصر الفضاء الشعري المشاكل للعالم الخارجي. وبوسعنا أن نشير فحسب إلى الهيكل العام لمحددات هذا المجال كي نتبين مدى اتساقه وطبيعته . فالأفق الذي يرتسم به هذا المقطع مثلا يدور بين السماء والأرض، وتمضي العناصر فيه متوازنة أو متقابلة، لكنها دائما في طباق متجانس. فنجمة الصبح تقابل جسد الأرض،

وبينهما يبدو السحاب كما لو كان سعيا على عرش الماء ، تقوم به قطعان يمتزج بها الغرين بالريح، وهذا يجعل الفضاء رماديا. ثم يحتشد هذا الفضاء بالشجر الذى تخترقه الصيحات مثل النبال الرشيقة، فتقوم عليه قبة الخلق حيث تذوب النجوم والشموس الدائرة فى كلمات القصيدة. ومع ما يتخلل هذه العناصر من صيغ مجازية تصل إلى درجة اللامعقول فى مثل قوله :

«أم الأمة قوس ودم ينزف من أجوازه مدأ وجزأ»

غير أنها لا تلبث أن تتموقع مستورة فى قبة هذا الفضاء من التساؤلات الجذرية، الأمر الذى يعيدها برفق إلى المنظومة المكانية، ويسمح للقارئ بتنظيم معطيات الرمز فيها لاستشفاف إمكاناته الدلالية فى الإطار العام للقصيدة . وعندئذ نجد أن المقطع الأخير من النص ينصب الطباق الأكبر فى التكوين التشكيلى العام هكذا:

رجل وامرأة تفتح فى الطوق هلال الوجع
الأخضر ، فى عروة ثوبيها الشفيفين الرضاعات
بخور اللبن الحى حفيف المخمل الناعم بالإرث وبالإرث
تمشى خضرة مثقلة الخطوة بالوقت وتتناهى
وهو يمشى مثل الوقت بفوضى الاحتمالات
اشتباك الموت بالقافية الصعبة والماء

وينأى

والمدى بينهما متسع الفقر اكتمالات التواريخ

المدى أسئلة الأهل الذين ابتدأوا

ثم انتهوا كي يبدأوا

هل أحد يعرفهم فيه وهل من أحد يعرفه فيهم!!

وهل من أحد يسمع ماء نازفا فى

طبقات الذاكرة

ليس ماء كل شيء

كل شيء نبع ماء...

إذا كانت القصيدة جرحا فى جسد اللغة يفتح ثغرة عند
مطلعها المترقب ، فلا بد له أن يلتئم متكملا عند مقطعها الأخير .
يحدث ذلك هنا بتخلق خلايا جديدة تحل مكان ما تمزق فيما
عهدناه من قبل. يعيد هذا المقطع نفس صورة الرجل والمرأة،
وقد رأينا كيف أنها صورة كنائية عن عملية الخلق التى كانت قد
ابتدأت فعلا حينئذ، أما الآن فقد أوشكت على الانتهاء. لا غرو
أن نجد عناصر مضافة هنا تؤذن بذلك وهى تحتفى بطفل
القصيدة الوليد . فالهلال الذى انفتح فى الطوق بدل العروة قد
أصبح هلال ميلاد الوجع الأخضر ، لقد أورق الوجع وأثمر ، كما
أضيف بدل جديد إلى تلك العروة ذاتها هو «الرضاعات». ودخلت
مفردات الإرث والوارث لتكتمل موتيفة العرس الشعبى الموظفة

من قبل. كما لم يهمل المقطع الإشارة الحانية إلى اللحظات العسيرة في الولادة الشعرية ، حيث يشتبك الموت «بالقافية الصعبة» - لاحظ كيف بقى النموذج الميثولوجي للخلق الشعرى بعد انقضاء عذابات القوافى التى كان يبيت على أبوابه الشعراء ، فيما أصبحوا يرتعون فى فضاء الشعر المرسل الآن - أما المدى الذى يفصل بين الرجل والمرأة ، بين الشاعر والإبداع ، فإنه أصبح يتسع لكل المتناقضات فى الوجود، للفقر واكتمالات التاريخ، كما أخذت تعمره أسئلة الأهل الذين لا يفتأون يحرضون العروسين على الإنجاب دون مبالاة بما يتطلبه ذلك من الشقاء والضنى. لا أحد منهم يستطيع أن يسمع الماء النازف فى طبقات الذاكرة عند صناعة الشعر، هكذا تعود الصورة المائية لتركز بؤرة القصيدة وتصبح آخر كلمة غنائية فيها.

وأحسب أننا لو سألنا الشاعر عن النطفة الأولى التى بدأت بها تلك القصيدة - وكان واعيا بها - لما كانت إجابته بعيدة عن هذه الصورة المائية التى تخلقت حولها بنية النص . ويبدو أنها صورة مستثارة من الآية الشهيرة «وجعلنا من الماء كل شئ حى» تبحث فى إيقاعها عن تفجر الصوت الغنائى. فالماء / النطفة المعادل للشعر هو سر الحياة فى الكون . وإذا كان سؤال الشاعر غير وارد فى التحليل النقدى الآن فإن القارئ بوسعه أن يحتكم إلى حالته عند إعادة إنتاج النص ، حيث

يتعين عليه عند الوصول إلى هذه النقطة المائية الأخيرة أن يشرب صفاءها ويتأمل تركيزها وهو يقلب وجهه في سماء الفن، بحثاً عن معنى القصيدة الذي يرضاه ، متحملاً في سبيل ذلك محنة الفهم الموازية لمحنة خلق الكلام الشعري.

ويبقى نموذج «الأرابيسك» الذي يمثل بنية هذا النص ويطبّع أسلوبه ماثلاً في مستويات اللغة الشعرية وهندسة تكوينها وطريقة تبثيرها الصوري ، كما يبقى متمثلاً على وجه الخصوص في إنتظام هيكلها عبر وحدات شعرية منتثرة بشكل متراتب، كما يشير لذلك عنوان المجموعة الشعرية ذاتها: «أنت واحدها وهي أعضاؤك انتشرت». وتظل محاولة قراءة هذا التشكيل ذاته ، على ما يبدو في تصميمه من دقة صارمة ، مفتوحة لاستكشاف أسرار الضوء المقطر والعطر المنساب من طيَّاته .

المحتويات

٧	مقدمة
١٢	١- مدار الأساليب الشعرية
١٢	١ - بين النظرية والتجريب
٢١	٢ - من التعبير إلى التوصيل
٣٤	٣ - سلم الدرجات الشعرية
٥٣	٤ - جدولة الأساليب الشعرية
٦٨	٢- اللمس بالشعر وشعرية الحس
٧٥	- النعت والتخييل
٨٥	- معجم الجسد
١٠٠	- اتساق السرد
١١٣	٣- حيوية الخطاب الشعري عند السياب
١١٩	- حشد من الحيوانات
١٢٨	- غريب على الخليج
١٣٨	- حركية الترجيع والإنشاء
١٤٩	- لعبة الأقواس
١٥٧	- الأسطورة وصناعة الرمز
١٧١	٤- أسلبة الدراما في الشعر
١٧٤	- ضوء المنشور اللغوي
١٨٩	- التعبير وبنية الأحجية

- ٢٠٤ - مفارقة الأمثلة
- ٢٢٦ ٥ - أسلوب الشعر الرؤيوي
- ٢٢٩ - نموذج العطف ورؤية العالم
- ٢٤٦ - القصيدة وصورة الكائن
- ٢٦٠ - أسطورة الرؤيا
- ٢٧٦ - الرائي مرثيا
- ٢٨١ - الأيقونة النحوية
- ٢٨٨ ٦ - تحولات مدينة الشعراء عند محمود درويش
- ٢٩١ - من البراءة إلى الخطر
- ٣٠٥ - الخروج إلى شكل آخر
- ٣١٧ - شولميت مازالت تنتظر
- ٣٣١ - انبهام الرؤيا وتشذر التعبير
- ٣٤٧ ٧ - التجريد في شعر أدونيس
- ٣٥١ - أول الغياب ثقب
- ٣٦٥ - ضياع القناع
- ٣٨٣ - أسلبة التصوف
- ٣٩٩ - هو المشار إليه
- ٤١٣ ٨ - ثلاثة شعراء على الأعراف
- ٤١٣ - سعدى والبنية المراوغة
- ٤١٨ - معادلة التشاكل

-
- ٤٢٣ - أخطار القراءة
- ٤٢٨ - جولها نندن
- ٩- قصيدة النثر وقلب القمر ٤٣٣
- ٤٣٣ - تفعيل التعطيل
- ٤٤٠ - الرهان الشعري للنثر
- ٤٤٦ - حلم الصحراء المختزل
- ١٠- الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر ٤٥٦
- ٤٦٠ - تورية الإهداء
- ٤٦٣ - محنة هي القصيدة
- ٤٨١ - بؤرة الصورة المائية
- ٤٩٠ - الفهرس

إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة

أولاً: مجلة الثقافة الجديدة "شهرية"

أدبية متخصصة تهتم بنشر إبداعات أدباء مصر في الأقاليم

ثانياً: مجلة قطر الندى "نصف شهرية"

تهتم بنشر ثقافة الطفل وأدب الطفل في كل مكان.

ثالثاً: سلسلة أصوات أدبية "أسبوعية"

تعنى بنشر إبداعات أدباء مصر في القصة والشعر والرواية.

رابعاً: سلسلة كتابات نقدية "شهرية"

تهتم بنشر الدراسات الجادة، كما توأكب حركة الإبداع المعاصر بالنقد والدراسة والتحليل

خامساً: إبداعات "نصف شهرية"

تهتم بنشر إبداعات شباب الأدباء دون الخامسة والثلاثين.

سادساً: سلسلة كتاب الثقافة الجديدة "شهرية"

تتناول حياة أبرز المنكرين، وبيان دورهم في إثراء الواقع الثقافي والأدبي.

سابعاً: سلسلة مكتبة الشباب "شهرية"

تهتم بمناحي التنشيط العام، وتبسيط جميع أنواع المعرفة.

ثامناً: سلسلة كتاب الأدباء "شهرية"

تهتم بتقدير بانورامية كاشفة للواقع الأدبي والثقافي في كل إقليم على حدة.

تاسعاً: سلسلة الكتاب التذكاري "فصلية"

تهتم بنشر الإصدارات الخاصة ذات الطابع القومي

عاشرًا: سلسلة آفاق الترجمة "شهرية"

تعنى بنشر ترجمات للأعمال النقدية والنصوص الإبداعية عن مختلف

اللغات الأجنبية

حادى عشر : سلسلة الذخائر "شهرية"

تهتم بنشر وإعادة طبع المؤلفات الأساسية المتعلقة بالتراث، كما تنشر
نصوصاً محققة لأول مرة.

ثانى عشر : سلسلة مكتبة الدراسات الشعبية

"شهرية"

تهتم بنشر الموضوعات المتعلقة بالأدب الشعبى، والفولكلور العربى عبر
كل العصور.

ثالث عشر : سلسلة الفلسفة والعلم "فصلية"

تهتم بنشر الكتابات العلمية والفلسفية، ومحاولة تبسيطها لتصبح فى متناول
الجميع

رابع عشر : سلسلة آفاق المسرح : "فصلية"

تهتم بإبراز تجليات النشاط المسرحى فى كل أنحاء الوطن

خامس عشر : سلسلة كتاب قطر الندى "أسبوعية"

تهتم بتنقيف الطفل المصرى والعربى عبر ما تنشره من نصوص أدبية وعلمية
وثقافية.

سادس عشر : "سلسلة السير والحكايات الشعبية

"فصلية"

تعنى بنشر وإصدار السير والحكايات والملاحم الشعبية التى أسهمت فى
تربية الوجدان المصرى والعربى

رقم الايداع : ٩٦/٨٤١٠

والفرضية النظرية التى يطرحها هذا البحث
تمهيداً لاختبارها تجريبياً تقترح توزيع الأساليب
التعبيرية فى الشعر العربى المعاصر وجدولتها فى
أربعة تنويعات أسلوبية :

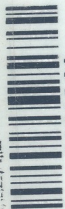
١ - «الأسلوب الحسى» - وتحقق فيه نسبياً
أعلى درجة فى الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين،
كما يتميز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض
ملموس فى درجتى الكثافة النوعية والتشتت .

٢ - «الأسلوب الحيوى» وهو يركز على حرارة
التجربة المباشرة المعيشة، لكنه يوسع المسافة بين
الدالّ والمدلول نسبياً لتشمل بقية القيم الحيوية.

٣ - «الأسلوب الدرامى» ويتجلى فيه أساساً
تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، وترتفع درجة
الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه.

٤ - «الأسلوب الرؤيوى» وتنحوف فيه التجربة
الحسية الى التوارى خلف طابع الأمثلة الكلية
وهذا يؤدى الى امتداد الرموز فى تجليات عديدة
ويفتقر الإيقاع الخارجى بشكل واضح.

Biblioteca Alexandrina



0326344

مكتبة الإسكندرية
BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

شركة الأمل للطباعة

الثلث : ثلاثة جنيهات